

DEPARTAMENTO DE COMPOSICIÓN ARQUITECTÓNICA
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE MADRID

UNA GENEALOGÍA DE LO VERDE

DEL SIMBOLISMO ROMÁNTICO
A LOS HIGIENISMOS DE LOS AÑOS 20

TESIS DOCTORAL

AUTORA: ISABEL DE CÁRDENAS MAESTRE. ARQUITECTA
DIRECTOR: D. MIGUEL ÁNGEL ANÍBARRO RODRÍGUEZ Doctor Arquitecto

2009

Tribunal nombrado por el Mgfco. y Excmo. Sr. Rector de la
Universidad politécnica de Madrid, el día de de 2009

Presidente D.

Vocal D.

Vocal D.

Vocal D.

Secretario D.

Realizado el acto de defensa y lectura d ela Tesis el día de
de 2009

En

Calificación

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

AGRADECIMIENTOS

A los profesores del Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAM, con quienes conviví y de los que tanto aprendí, durante los años 2001-2003 disfrutando de la beca de doctorado de la UPM, especialmente a José Manuel Barbeito, José Manuel García Roig, Rafael García, Francisco de Gracia y Manuel de Prada.

A Jaime de Hoz y a Valentina Siegfried, por confiarme el desafío de sistematizar y construir de nuevas la asignatura de “Estética y Composición” en la Universidad Alfonso X el Sabio.

A Felipe Pérez Somarriba, por ayudarme a compaginar las tareas docentes con el desarrollo de esta tesis.

A Milla Hernández Pezzi, cuyo apoyo en todos los ámbitos, y cuyos consejos me ayudaron a superar las barreras que obstaculizaban los caminos que creía evidentes.

A Miguel Ángel Anibarro, por la confianza en mí y por su ayuda.

A mi madre, cuya ejemplar fe en el trabajo me mostró la vía de la superación – en su caso- inquebrantable.

A mi padre, quien, con su curiosidad aguda y su antidogmatismo constante me transmitió un espíritu crítico y una búsqueda sistemática de lo no establecido.

A Rita y a Roque, cuya llegada me obligó a reposar y a aplazar lo que ya era urgente.

Y, por supuesto, a Manu

RESUMEN

Esta tesis doctoral se propone indagar en la idea de ‘lo verde’ desde los orígenes de su concepción hasta su interpretación en la cultura moderna y su materialización y simbolización a través de la arquitectura. La investigación busca demostrar que lo verde es un referente que no solamente ha aparecido de manera explícita en jardines y parques, sino que ha estado latente en muchas de las teorías arquitectónicas a caballo de los siglos XIX y XX y presente de diversos modos en muchos de sus edificios, y que de su interpretación depende la visión actual sobre el asunto, deudora de aquélla.

Tras una introducción, casi una antología, a las reflexiones relativas a ciertos aspectos de lo natural que alcanzan los comienzos del siglo XX, la tesis se organiza en tres partes. La primera, ‘Estratigrafía de lo verde’, se plantea desde el debate entre lo natural y lo artificial, abordando una disección de la arquitectura de final del siglo XIX a través de las imágenes de la piel y de la savia, mediante las que lo vegetal se convierte en núcleo de experimentación frente a lo mecánico: el término ‘orgánico’, que procede de los primeros románticos, es el que expresa la continuidad de la forma y el crecimiento incesante.

En la segunda parte, ‘Lo verde como narcótico’, la investigación se centra en la ansiedad moderna por la búsqueda de una felicidad inalcanzable y en la confianza con que se dio la bienvenida al arte como mediador entre el hombre y el ansiado retorno a la naturaleza a través de la simbolización, asumiendo que no era viable insistir en el camino de la felicidad sino convertir el arte en un vehículo que condujera el alma a las regiones más profundas de un espíritu enfermo. En este caso lo verde actúa como el narcótico con el que propiciar los viajes a mundos imaginarios.

La parte tercera, ‘Lo verde ante las convulsiones sociales’, recorre las vías que se abren a comienzos del siglo pasado, cuando lo verde se replantea con una nueva misión ante la emergencia de las masas: sus virtudes curativas,

esta vez a nivel social, introducen en el problema urbano la cuestión de los parques y las alternativas a escala territorial, que pretendieron mejorar la vida de los trabajadores con lo verde como instrumento. En ese momento, lo verde se desplaza desde las concepciones simbólicas de los expresionistas, que concuerdan con las aproximaciones semánticas decimonónicas, a un enfoque basado en las teorías higienistas.

El proceso seguido en la elaboración de la tesis atendió en primer lugar a establecer el marco de trabajo, tanto histórico como geográfico, y el estado de la cuestión, y a recopilar la documentación sobre los casos a examinar. Afianzadas estas bases, la investigación se apoyó en dos líneas desplegadas en paralelo: una desde la arquitectura, otra desde la cultura. Las estrategias propias de la disciplina arquitectónica permitieron desarrollar análisis compositivos y semánticos de los ejemplos propuestos, buscando líneas de aproximación o diferenciación entre ellos. El estudio de la cultura desde el ocaso de la Ilustración permitió abordar las ideas estéticas y filosóficas asociadas a manifestaciones artísticas y literarias, e ir descubriendo los dos hilos que dan continuidad a todo el argumento: la oposición entre la salvación, individual o social, a través de lo natural y las tareas del arte en el seno de esta reflexión. Finalmente se establecieron los vínculos entre teoría y acción: entre los lugares comunes de la cultura y la tarea del arquitecto, que terminarán por definir la evolución del concepto de lo verde en la arquitectura de la modernidad. Para dominar el conjunto, se fijó un punto de vista desde el que, identificando vectores que se interfirieran constantemente, se consiguiera delinear una genealogía posible -una secuencia de sucesos- que pudiera dar cuenta de las múltiples filiaciones que la apropiación, interpretación y simbolización de lo verde tiene en la cultura y la arquitectura modernas.

ABSTRACT

The aim of this doctoral thesis is to explore the idea of 'greenness' from the origins of its conception to its interpretation in modern culture and its embodiment and symbolization through architecture. The investigation intends to prove that greenness is not only a reference that has come out explicitly in gardens and parks, but has been latent in most of the architectural theories between the nineteenth and twentieth centuries, and in more than a way in its buildings. Therefore, a correct insight into this matter depends on this new interpretation based on such theories.

The introduction intends to be almost an anthology of considerations on certain aspects of nature that were common by early twentieth century. From this point, this thesis is organized into three parts. The first, 'Stratus of greenness', arises from the discussion between the natural and the artificial, addressing a dissection of the architecture of late nineteenth century throughout the images of the skin and the sap. The vegetal becomes principle of many experiences, in spite of mechanical thinking, and the term 'organic', that comes from the early Romantics, is expressing the continuity of form and the incessant growth.

In the second part, 'Greenness as a narcotic ', the research focuses on the anxiety of the modern search for an elusive happiness and the confidence with which the century welcomed Art as a mediator between man and a longed return to Nature throughout symbolization, assuming it was not feasible to insist on the path to happiness but to turn art into a vehicle to lead the soul ~~to~~ into the deepest regions of a sick mind. In this case, greenness acts as a narcotic that encourages mental travels into imaginary worlds.

The third part, 'Greenness before social upheavals', navigates upon the paths opened at the beginning of last century, when a new social background emerged, greenness is conceived with a new mission: its healing powers, this

time on a social level, introduce green issues into the city, as the urban parks or the alternatives at territorial level, which aims to improve workers' lives. At that time greenness shifts from the symbolic conceptions of expressionists, consistent with the nineteenth-semantic approaches, to a focus based on hygienists theories.

The process followed in developing the thesis was directed first to establish a framework, both historical and geographical, and the state of matters, and collecting documentation on the cases to consider. Once these basis established, the research relied on two paths unfolded in parallel: one from the architecture, the second from culture. Our own strategies helped to develop architectural and compositive semantic analysis of the examples given, seeking lines of approach or differences between them. The study of culture from the dawn of the Enlightenment allowed to address the aesthetic and philosophical ideas associated with art and literature, and to discover the two threads that give continuity to the entire argument: the opposition between salvation, both individual and social, through the natural and the work of art in the heart of these thoughts. Eventually, links between theory and action were established among the areas of culture and the task of the architect, which will ultimately define the concept of green architecture of modernity. To organize the a new certain point of view was set from which we could identify vectors that interfere constantly in order to outline a genealogy, a possible sequence of events, that could account for the multiple appropriations, interpretations and symbolizations of the greenness in our culture and in modern architecture.

ÍNDICE GENERAL

PRÓLOGO	I
INTRODUCCIÓN:	3
Algunas cuestiones acerca del debate en torno a la naturaleza	
PRIMERA PARTE: ESTRATIGRAFÍA DEL VERDE:	63
entre lo natural y lo artificial	
<u>CAPÍTULO 1. YEMAS, ZARCILLOS, HOJAS</u>	69
<i>Kunstform y Kernform o el papel de lo verde como ornamento</i> <i>en el debate entre lo natural y lo artificial.</i>	
<u>CAPÍTULO 2. LA SAVIA. Simbiosis y parasitismos</u>	141
SEGUNDA PARTE : LO VERDE COMO NARCÓTICO	235
<u>CAPÍTULO 3. EL BOSQUE Y LA MONTAÑA</u>	246
<i>HETEROTOPÍAS: “Espacios otros”</i>	
<u>CAPÍTULO 4. MICROESFERAS</u>	323
<i>Heterotopías múltiples</i>	
TER CERA PARTE:	
LO VERDE ANTE LAS CONVULSIONES SOCIALES.....	407
o de cómo el verde pasó de remedo psicológico burgués	
a profiláctico social en una Europa en que lo individual devenía múltiple.	
<u>CAPÍTULO 5. LA EXPERIENCIA DEL VERDE</u>	411
<i>Y EL COMPROMISO SOCIAL</i>	
EPÍLOGO. DE LO CUALITATIVO A LO CUANTIFICADO:	507
<i>“Cuantificar el verde”</i>	
CONCLUSIONES	i
ÍNDICE DE AUTORES	vii
BIBLIOGRAFÍA	xiii

ÍNDICE DESARROLLADO

PRÓLOGO	XV
INTRODUCCIÓN:.....	3
Algunas cuestiones acerca del debate en torno a la naturaleza	
I. ¿Qué es lo verde?	6
II. El mundo vegetal	8
III. La Naturaleza, entre la ciencia y la poesía	12
IV. El élan vital	21
V. Natural frente a artificial. Naturaleza contra cultura. Naturaleza contra arte.	31
VI. El regreso estético a la naturaleza. <i>Hen kai pan.</i>	51
 PRIMERA PARTE: ESTRATIGRAFÍA DEL VERDE:	63
entre lo natural y lo artificial	
CAPÍTULO 1. YEMAS, ZARCILLOS, HOJAS	69
<i>Kunstform y Kernform o el papel de lo verde como ornamento en el debate entre lo natural y lo artificial.</i>	
1.1. El problema del estilo	72
1.1.1. Owen Jones	74
1.2. La domesticación del verde.	78
1.2.1. El genio artístico	79
1.2.2. El arabesco y el nuevo estilo	81
1.2.3. <i>Parerga</i>	90
1.3. El verde convencionalizado en la estética <i>fin-de siècle</i>	92
1.3.1. Convencionalización de lo verde en la pintura de Gustav Klimt	93
1.3.2. Marcos y guirnaldas.	97
1.4. <i>Kunstform y Kernform.</i>	99
El papel de lo verde en el programa ornamental	
1.4.1. <i>Gesamtkunstwerk</i>	100
1.4.2. El estilo en las teorías de la arquitectura	104
1.4.2.1. Aplicando el estilo: Olbrich y el edificio de la Secesión	113
1.4.2.2. La arquitectura de Josef Hoffmann	122
1.4.3. El bosque dibujado. Orden y evocación en la apariencia de la arquitectura.....	124
1.4.3.1. Semper: el papel del <i>Stilhülse</i>	126
1.4.3.2. Otto Wagner y la <i>Wagnerschule</i>	130
1.4.4. Ni estructura ni ornamento: El verde desmaterializa los muros.	134

2. CAPÍTULO 2. LA SAVIA: SIMBIOSIS Y PARASITISMOS	141
2.1. Lo orgánico, la unidad y la vida.	144
2.2. Empatía, Einfühlung	152
2.2.1. Todo late	152
2.2.2. El impulso formador	153
2.2.3. Buscando la unidad a través de lo orgánico	160
2.3. Otra vez el arabesco	162
2.3.1. La línea es una fuerza	163
2.4. El árbol de la vida: simbiosis.	167
2.4.1. La Wagnerschule	169
2.5. Sinergias y fluidos que nacen de la tierra.	188
2.5.1. Los americanos: Descubrimiento de un paisaje natural, inexplorado y representativo de la nueva nación que nace en democracia.	189
2.5.1.1. Tres arquitectos americanos.	194
2.5.2. Europa y la tierra	199
2.6. Parasitismos. Cuando la armonía se ha perdido.	207
2.7. Fragmentación en la cultura moderna y las genealogías del collage	216
2.7.1. La fragmentación	216
2.7.2. Montar es la acción de superponer o ensamblar cosas diferentes	220
2.8. El montaje y el sentido de lo ecléctico.....	225
2.9. La ciudad como organismo.....	228
2.9.1. La ciudad es un organismo enfermo.	231
2.9.2. Quimioterapia	232

SEGUNDA PARTE : 235

LO VERDE COMO NARCÓTICO

<i>Spleen y melancolía: la enfermedad burguesa.</i>	<i>236</i>
<i>Jardines para los convalecientes</i>	<i>238</i>
<i>El arte como médium en la búsqueda de la felicidad.....</i>	<i>239</i>
<i>La alianza de la estética con el psicoanálisis.....</i>	<i>242</i>
3. CAPÍTULO 3. EL BOSQUE Y LA MONTAÑA	246
HETEROTOPÍAS: “Espacios otros”	
3.1. En qué términos se plantea la heterotopía.....	248
3.1.1. El espejo y la heterotopía	253
3.1.2. El arte y la poiesis	256

3.2. La heterotopía y lo verde	259
3.2.1. Lo sublime	260
3.2.2. Un mundo interior	261
3.2.3. La naturaleza de los símbolos	265
3.2.4. Imaginación y fantasía	266
3.2.5. Los sueños	273
3.2.6. La casa de Asterión. El bosque, el laberinto	277
3.2.7. La Montaña Mágica	281
3.3. Espumas. Un mundo poliesférico. Heterotopías múltiples	285
3.3.1. Paisajes apilables	289
3.3.2. El techo-jardín. Los lugares encantados	294
3.4. Toteninsels, Totengarten	302
3.4.1. Imaginando el más allá	303
3.4.2. La Isla de los Muertos	304
3.4.3. Los Campos Elíseos	305
3.4.4. Tumbas y panteones	306
3.5. Buscando puertas de entrada y salidas de emergencia.	310
Los umbrales de la heterotopía.	
3.5.1. El límite	311
3.5.2. El marco como puerta	313
 4. CAPÍTULO 4. MICROESFERAS	 323
<i>Heterotopías múltiples</i>	
4.0. Estrategias de deshabitación	324
4.1. El espejo y el trampantojo	326
4.2. Los jardines interiores	336
4.2.1. Estancias jardín romanas: Los bosques y los silencios	337
4.2.2. Razón como naturaleza en la arquitectura francesa ilustrada	339
4.2.3. Encimas y catalizadores	343
4.2.4. Viena, fin de siglo y la Primavera Sagrada	345
4.2.4.1. Catalizadores: elementos verdes	346
4.2.4.2. Catalizadores: fuentes y pozos	353
4.2.4.3. Catalizadores: carpas y cubiertas de vidrio	355
4.3. En el Palacio del Rey de la montaña	358
4.3.1. La gruta y la inmersión	359
4.3.2. La caverna en el expresionismo alemán de los 20	361

4.4. Salón burgués exterior	365
4.4.1. Agorafobia y protección.	367
4.4.1.1. Jardín de piedra: elementos contruidos que generan estancias.	368
4.4.1.2. Cuando lo verde es arquitectura: el bosque.	369
4.4.1.3. Confusión e identificación entre interiores y exteriores	370
4.4.2. Los lábiles límites entre interior y exterior.	372
4.4.3. Estancias exteriores: confort y unidad en el caso de Lutyens y Wright.	374
4.4.4. Los espacios de la mente: geometría en color, arquitectura verde.	387
4.4.4.1. El poder simbólico del color.	393
4.4.4.2. El espacio atectónico de Hoffman. <i>Aussenkunst e Innenkunst.</i>	395
4.4.5. Jardín natural frente a jardín de la mente.	403
 TER CERA PARTE:	407
LO VERDE ANTE LAS CONVULSIONES SOCIALES	
o de cómo el verde pasó de remedo psicológico burgués a profiláctico social	
en una Europa en que lo individual devenía múltiple.	
 5. CAPÍTULO 5.	411
LA EXPERIENCIA DEL VERDE Y EL COMPROMISO SOCIAL	
5.1. Lo verde en el nuevo panorama social	415
5.1.1. La rebelión de las masas: deviniendo lobos	415
5.1.2. Enfermedades sociales y económicas	416
5.1.3. El efecto consolador del arte: su dimensión social	417
5.1.4. El efecto consolador de lo verde: su dimensión social	418
5.2. Los movimientos para la reforma de la vida.	424
5.2.1. La Tierra	425
5.2.1.1. La vuelta a la tierra	425
5.2.1.2. La Tierra como nueva religión	428
5.2.1.3. El nacimiento de la ecología	433
5.2.2. Las teorías del <i>HEIMAT</i>	436
5.2.2.1. Las teorías del <i>Heimat</i> . El caso de Alemania	439
5.2.3. El debate entre Cultura y Civilización. Comunidad y Sociedad	442
5.2.4. La ciudad enferma	447
5.2.5. Los movimientos para la <i>Ciudad Jardín</i>	450
5.2.6. Higiene	453
5.2.6.1. El valor de la vida al aire libre	453
5.2.6.2. La escuela y la infancia	457

5.3. LOS REMEDIOS. <i>Implantes y dendritas</i>	465
5.3.1. <i>Los pequeños jardines: arracimar</i>	467
5.3.2. <i>El verde urbano: esponjar</i>	470
5.3.2.1. <i>Higiene, conveniencia y belleza.</i>	470
5.3.2.2. <i>Macroesferas</i>	472
5.3.3. <i>Sistemas verdes: trenzar</i>	481
5.3.4. <i>La disolución de la ciudad: diseminar</i>	488
5.3.4.1. <i>Die Auflösung der Stadte</i>	489
5.3.4.2. <i>La Ciudad Verde soviética</i>	497
 ANEXOS AL CAPÍTULO 5	500
<i>Manifiesto Verde</i> de Leberecht Migge, 1918	500
Carta de Ginzburg a Le Corbusier, 1931	503
 EPÍLOGO. DE LO CUALITATIVO A LO CUANTIFICADO:	507
<i>“Cuantificar el verde”</i>	
I. <i>Agua, luz y aire para todos</i>	509
II. <i>La Zona Verde</i>	514
 CONCLUSIONES	i
ÍNDICE DE AUTORES	ix
BIBLIOGRAFÍA	xv

Una genealogía del verde

PRÓLOGO

¡Naturaleza! Por ella estamos rodeados y envueltos, incapaces de salir de ella e incapaces de penetrar más profundamente en ella. Sin ser requerida y sin avisar nos arrastra en el torbellino de su danza y se mueve con nosotros hasta que, cansados, caemos rendidos en sus brazos.

Crea eternamente nuevas formas; lo que aquí es, antes no había sido jamás; lo que fue no vuelve a ser de nuevo. Todo es nuevo y, sin embargo, siempre antiguo.

J. W. von Goethe

Quiero pensar que no fue sólo un problema de “moda” lo que me llevó a buscar las raíces profundas de nuestra reciente fascinación por lo verde y la naturaleza, que se ha manifestado claramente en nuestra cultura desde los años sesenta, y, más concretamente en la arquitectura a partir de los años 90.

Desde que experimenté por primera vez la actividad creadora, existía algo que me arrastraba a encontrar las razones últimas, el germen de lo que significa lo natural en el espíritu humano. Recuerdo mi primer curso de Proyectos. Yo estaba fascinada por la incorporación de la vegetación y de jardines interiores, como aquél de la Ford Foundation, de Kevin Roche. Cuando traté de introducir estos elementos verdes en mis proyectos, mis profesores, prestigiosos arquitectos, entonces y ahora, me advirtieron con mofa que “no querían lechugas en los edificios”. Eran los años 90.

Sin embargo, a finales de esa década comenzó a moverse algo nuevo. En nuestras revistas y búsquedas empezaron a aparecer esta vez sí, los nuevos colores, el ansiado desorden de lo vegetal. La revista *Quaderns* materializó esta nueva vía con la edición del número 217, de diciembre de 1997, una monografía con el título *Land-Arch*, que incluía esas primeras incursiones en una arquitectura mestiza, que trataba de incorporarse a los ritmos naturales, al tiempo y las estaciones. Incorporamos sistemas orgánicos de crecimiento, estudios de estructuras vegetales, investigaciones científicas como las de Le Ricolais o Kohonen. Claro que Eisenman trabajaba ya con la memoria y la disolución del edificio en el paisaje a principios de los años ochenta, pero era más bien una investigación excesivamente personal y particular que no eclosionaría hasta mediados de los noventa.

Debo añadir que, sin embargo, el objetivo de la tesis no se ha cimentado en las manifestaciones actuales relacionadas con esa nueva manera de entender las relaciones entre lo natural y la arquitectura, sino que trata de fundamentar los orígenes, las filiaciones, los vectores a través de los cuales podemos establecer una pre-historia de los que llamamos *el verde* y que trataremos de justificar. Ese campo de investigación se situaba

temporalmente a caballo entre los siglos XVIII y XIX hasta los principios del XX, en que observamos un desinterés por los problemas relativos al jardín y a lo orgánico, es decir, entre los romanticismos hasta los higienismos.

Cuando trataba de llegar a las razones más profundas, aquéllas inmersas en la cultura finisecular, progresivamente era cada vez más consciente de que era necesaria una revisión de las redes del pensamiento europeo, y me sumergí en los albores de la cultura moderna, descubriendo el inquietante potencial panteísta, clásico e irracional de los primeros románticos, a los que me acerqué, no sin los problemas de partida debidos a la identificación que nuestra cultura posterior hizo entre el primer romanticismo y el último. La lectura de los *Frühromantik* fue decisiva y sobrecogedora, pues en ella anidaba el germen que luego se convertiría en medicina para el espíritu europeo, cargado de contradicciones: la naturaleza poetizada, la energía vital que irradiaba fue un desencadenante de la fantasía reconciliadora y posterior remedio para las enfermedades mentales de una cultura sumida en la crisis de la perplejidad y la fragmentación.

El objetivo final de esta tesis es tratar de dar luz y de exponer lo que se ha entendido como “el verde”, su interpretación en la cultura moderna y su materialización, simbolización, agenciamientos¹, a través de la arquitectura y los proyectos de jardines o paisajes. La tesis se plantea como una llamada de atención a un problema que merece ser tratado en profundidad, yendo a los orígenes de su misma concepción. Desde aquí se intenta demostrar que el verde ha servido no solamente en los jardines y los parques, sino que ha sido un referente latente, siempre presente en muchas de las teorías arquitectónicas a caballo entre los siglos XIX y XX, y que de su correcta

¹Agenciamiento como incorporación extrínseca.

interpretación depende la visión que se presenta hoy, deudora de lo que se empezaba a plantear en los inicios de la cultura moderna.

Estudiando algunas manifestaciones arquitectónicas trataremos de mostrar que de manera muchas veces inconsciente, sumergidos en la cultura y en una visión determinada de las cosas, los arquitectos han incorporado a sus proyectos referencias vegetales que actuaban como pantalla, o como estructura, incluso como símbolo de crecimiento deudor de las teorías románticas cercanas a la idea de la progresión poética universal o a la *Teoría de la Naturaleza* de Goethe. De este modo, lo verde se utilizó a veces como piel o urdimbre en ciertas manifestaciones del mal llamado protorracionalismo. Otras veces se ha introducido como elemento vivificador de una arquitectura que pretendía ser orgánica. Por otro lado aparece una variable más inquietante a través de la incorporación de las referencias simbólicas de lo vegetal, concebido como médium hacia una felicidad aparentemente inalcanzable, en la vía que Schopenhauer o Nietzsche lo hicieron, pasando a convertirse en remedio contra las crisis nerviosas de una sociedad cada vez más compleja y contradictoria.

Lo mejor estaba por venir, ya que los planteamientos de finales del XVIII reclamaban realmente una visión de una naturaleza de carácter holístico y democrática, la misma que desde muchos ámbitos de nuestra contemporaneidad se están reclamando, como en el *Rizoma* de Deleuze, las redes de los sistemas líquidos de Toyo Ito, o, aquí en España, las teorías de la *ecomonumentalidad* de Ábalos y Herreros, la *democracia urbana* de Andrés Jaque o las *dendritas* de José María Ballesteros. De este mismo autor ha salido a la luz recientemente en la colección *arquía/tesis*, *Ser Artificial. Glosario práctico para verlo todo de otra manera*², que se acerca mucho a lo que yo entiendo debe ser una reflexión en torno a los problemas

² Ballesteros, José: *Ser Artificial, Glosario práctico para verlo todo de otra manera*, Fundación Caja de Arquitectos, 2008, Barcelona.

que surgen en el seno de la cultura actual entre artificialidad y las analogías naturales. El carácter dado al discurso, busca la fragmentación de manera decidida, ya que ordena los conceptos alfabéticamente y se centra en el panorama contemporáneo.

Para la elaboración de la tesis doctoral se estableció una metodología de trabajo que ha seguido un proceso secuencial en su desarrollo, manteniendo las siguientes líneas: en primer lugar se trató de establecer el marco de trabajo, tanto histórico como geográfico, la confección de una documentación amplia de los casos que se iban a plantear, así como el estudio del estado de la cuestión. A partir de ahí la investigación se fundamentó en dos vías: una desde la arquitectura, la segunda desde la cultura. Desde las estrategias propias de la disciplina arquitectónica, a través del estudio de los referentes que se proponían, se desarrollaron análisis compositivos y semánticos de los ejemplos buscando líneas de aproximaciones o diferenciación entre ellos. En paralelo se abordó un estudio de la estética y la cultura desde el ocaso ilustrado, trabajando las ideas fundamentales de la cultura y la filosofía asociadas a manifestaciones artísticas o literarias, para ir descubriendo los dos hilos en que se fundamenta la tesis, la oposición entre la salvación individual o la social a través de lo natural y las tareas del arte en el seno de esta reflexión. La investigación cierra finalmente sus conclusiones estableciendo los vínculos entre teoría y acción, entre los lugares comunes de la cultura y la tarea del arquitecto, que terminará por definir la evolución de la concepción de lo verde en la arquitectura y las artes de la modernidad. Se plantea una perspectiva que, buscando líneas y vectores que se interfieren constantemente entre sí, consiguiera, al menos, delinear una posible genealogía, una coincidencia de sucesos que pudieran explicar las múltiples filiaciones del problema del agenciamiento, interpretación, simbolización de lo verde en la cultura y la arquitectura contemporánea.

OBJETIVOS Y ESTRUCTURA:

Esta tesis se divide en cuatro partes, que abordan problemas diferentes, y trabajan sobre conceptos y escalas distintas:

Algunas cuestiones sobre el debate en torno a la naturaleza

Esta parte, a modo de preámbulo, tiene un carácter antológico, que intenta recoger las reflexiones y las concepciones consolidadas a principios del XX en torno a ciertas cuestiones relativas a lo natural: centramos la cuestión acerca del significado de “el verde”, los debates ilustrados entre ciencia y poesía, y el papel que toma la naturaleza en el seno de estas reflexiones. Se abordan también las teorías filosófico-científicas relacionadas con los panteísmos y sus filiaciones en el desarrollo del arte decimonónico y finisecular, como las teorías *Einfühlung*, el debate en torno a lo natural y lo artificial, para terminar con las utopías de inmersión y retorno a la naturaleza.

PARTE PRIMERA: ESTRATIGRAFÍA DEL VERDE. Entre lo natural y lo artificial.

Planteado desde el debate entre lo natural y lo artificial, se aborda una disección del hecho arquitectónico finisecular mediante los parámetros de piel y de savia, en los que lo vegetal se convierte en centro de experimentación frente a lo mecánico. Se emprende una reflexión en torno a lo que significó la eclosión del concepto de “orgánico” desde su indentificación con los crecimientos infinitos de los primeros románticos, hasta su relación con las empatías y las analogías organicistas de principios del siglo XX. Esta primera parte se estructura en dos capítulos que profundizan estos dos aspectos: el primero lo verde como imagen analógica sobre el objeto arquitectónico; el segundo la concepción del edificio como ser vivo, por cuyos muros corre la savia de la vida. Reflexión entre lo maquínico y lo orgánico en la búsqueda de la unidad, o en su rechazo:

Capítulo 1: Yemas, zarcillos, hojas.

La búsqueda de nuevas referencias estilísticas abre una nueva investigación en el campo de la representación de la naturaleza. El verde como elemento de referencia en la arquitectura va a fundirse en el marco arquitectónico a través de dos frentes que se abren durante la segunda mitad del XIX: Por un lado, la unificación de las artes posibilita la equiparación de todos los aspectos que configuran la creación arquitectónica, lo que incluiría el arte del jardín como actividad artística; por otro, se abre un camino a través de la inspiración ornamental en el motivo vegetal, en busca del nuevo ornamento, y que desemboca en la embriaguez estética del cambio de siglo. Se demostrará que la misión del verde excede las limitaciones que por tradición se habían establecido en cuanto a su función y su operatividad. El elemento verde se constituirá en parte integrante de toda la imagería artística aparecida en las postrimerías del siglo XX, introduciéndose como consecuencia en la arquitectura a través de las diferentes estrategias que se abordan. Lo verde puede ser la respuesta al anhelo de unidad mediante su capacidad orgánica y totalizadora.

Capítulo 2: La savia.

A partir de las propuestas panteístas, y pasando por los vitalismos, se investigará la deriva que se produce en algunos artistas que comienzan a plantear una relación vital entre lo *otro*, lo exterior, que comprende el mundo natural, y el espíritu, creando sinergias de fuerzas vivas entre ellos. Esto deriva en el campo de la arquitectura en una serie de soluciones que tratarán de concebir el edificio como algo vivo, o como objeto que transmite la vida, introduciendo en él elementos vegetales reales o naturalistas. Observaremos también que, en ocasiones, la relación entre el edificio y lo vivo no es armónica, y la solución se convierte en una relación de parasitismo, llegando a la ilusión de que una de las partes del organismo comience a crecer según códigos propios, diferentes a los del conjunto, comportándose como un cáncer destructor.

Asimismo, esta relación, y la propuesta, ahora legitimizada, de la necesidad interior de la forma de Kant, traerá consigo unas nuevas teorías formales basadas en el organicismo, vivo y natural, frente a lo geométrico, carente de vida, maquínico.

PARTE SEGUNDA: LO VERDE COMO NARCÓTICO

La investigación se centra en la creciente preocupación moderna en la búsqueda de una felicidad inalcanzable, y la fe con que se dio la bienvenida al arte como salvador. Tanto filósofos como artistas coincidieron en la necesidad de que al arte se convirtiera en médium entre el hombre y el retorno a la naturaleza a través de la simbología. El despertar del sueño a partir Nietzsche no supuso una renuncia a esta vía abierta, sino un escoramiento hacia la psiquiatría, que entendió que no se trataba de indagar en el camino de la felicidad, sino que el arte se convertía en narcotizante que conducía al alma a las regiones más profundas de un espíritu enfermo. En este caso, será lo verde –haciendo, por tanto, uso de léxico medicinal- el narcótico con que se construyen los viajes a mundos imaginarios.

Capítulo 3: El bosque y la montaña.

Partiendo del término foucaultiano de *heterotopía*³, es decir la posibilidad de la creación de *espacios otros*, se analiza la utilización de los referentes vegetales de todo tipo en la formalización de *espacios otros* que sirven durante los años que nos ocupan como escape psicológico, el narcótico que más arriba señalábamos. Estas *heterotopías* ilustran los sueños mediante una nueva simbología romántica, haciendo necesaria la invención de un nuevo lenguaje, cuya expresión es lo vegetal. Cuáles son sus referentes, los lugares a los que se acude en esa huida: lo onírico, los paisajes interiores, el bosque, la montaña, la muerte. Acudimos también a la metáfora de las *burbujas* de

³ Michel Foucault, *Espacios otros: utopías y heterotopías*, Carrer de la Cuitat, nº 1, enero 1978, p. 7

Peter Sloterdijk, que trabaja en la idea de que nuestro *estar en el mundo* heideggeriano se traduce en la creación de espacios “psicoesféricos”⁴. En esta idea, y desde un punto de vista más compositivo, se abordarán las diferentes posibilidades que la *heterotopía* o la *microesfera* ofrece: heterotopías múltiples, paisajes apilables, o jardines colgantes.

Capítulo 4: Microesferas.

Trabajando desde la heterotopía, se analizarán ejemplos y actitudes pertenecientes al período que nos ocupa, encontrado varias maneras diferentes en que la heterotopía es planteada, ya sea creando mundos interiores, generando paisajes o jardines, o, a la inversa, convirtiendo los espacios exteriores en salones o estancias. Estas visiones metafóricas, que tienen sus propias maneras simbólicas y compositivas de expresarse, tienen distintos caracteres, y se podrían clasificar de la siguiente manera: *El espejo y el trampantojo*, los *Jardines interiores*, *En el Palacio del Rey de la Montaña*, *Gartenlaube*.

TERCERA PARTE: LO VERDE ANTE LAS CONVULSIONES SOCIALES

o de cómo el verde pasó de remedio psicológico burgués a profiláctico social. El capítulo cierra con las múltiples vías que quedan abiertas en el siglo XX como consecuencia de la permanencia y la subsiguiente incidencia de los contenidos que hemos analizado anteriormente. Sin tratar de cerrar ninguno de los vectores que se abren a principios del siglo pasado, se revisan los aspectos en los que se replantea lo verde, una nueva misión ante la emergencia de la masa social. Los principios relativos a los poderes de curación, esta vez a nivel social, introducen el problema en lo urbano, en el papel de los parques y las actuaciones a nivel territorial, que trataron de mejorar la vida de los trabajadores con el verde como instrumento.

⁴ Sloterdijk, Peter, *Esferas I*, Ed. Siruela, 2003, Madrid, p. 383

La tesis termina con una pérdida: el desplazamiento de la introducción de lo verde desde los planteamientos más simbólicos de los expresionistas, que concuerdan con las aproximaciones semánticas decimonónicas, hacia una concepción de los elementos vegetales basadas en teorías higienistas *sachlich*, tanto las anteriores a la Primera Guerra, como, sobre todo, las de la generación de la *Neue Sachlichkeit*, que dieron al traste con las experiencias ricas en simbolismos y fantasías de la ya, para los albores de los treinta, trasnochada tradición romántica, y que queda personificada en el triunfo de los CIAM sobre los principios sociales y organicistas de la *Neues Bauen* de Taut, Häring o Martin Wagner.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

De manera automática parecería que esta es una investigación en el seno de la disciplina de la jardinería. Sin embargo es más una vía de conexión entre la cultura europea decimonónica y su influencia –muchas veces inconsciente– sobre los arquitectos y los teóricos de la arquitectura. Esto hace que las referencias al estado de la cuestión sean aparentemente dispersas, no centradas en el ámbito de la arquitectura ni del paisajismo. Las investigaciones recientes centradas en jardines, parques o paisaje, parecen siempre planteadas a través de interpretaciones excesivamente centradas en la disciplina arquitectónica. Así, las mejores aportaciones en este ámbito no parecen cuestionar líneas, ni indagar en los proyectos de la cultura misma, sino que soslayan esa parte de la investigación para adquirir mayor agilidad en el análisis de los productos –materializados o no-. Merece la pena destacar el libro de Darío Álvarez, *El jardín en la arquitectura del siglo XX*⁵, la monumental recopilación de Mosser y Teyssot sobre la arquitectura del jardín desde el Renacimiento hasta el siglo XX⁶, o

⁵ Álvarez, Darío, *El jardín en la arquitectura del siglo XX*, Ed. Reverté, 2007, Barcelona

⁶ Mosser, Monique, Teyssot, Georges, *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, Ed. Electa, 1990, Milán.

la evolución de los parques en Europa de Franco Panzini⁷. Siendo referencias insoslayables tratan de delinear una evolución a través de los análisis compositivos, aún haciendo incursiones breves en los problemas de la cultura, y que, por su rapidez, invitan a profundizar, precisamente, en esa dirección.

Por otro lado, las contribuciones desde la estética no parecen interesadas en dar un sesgo tan limitado a las investigaciones como el que proponemos, y trabajan desde el pensamiento mismo, a través de los vectores por los que evoluciona la cultura.

Para poder abordar los tres temas fundamentales en que la tesis se centra, léase, el debate en torno a lo natural frente a lo artificial, la interpretación de lo verde como médium a través de la creación de otros mundos, y la emergencia de la tierra y la cultura a principios del XX, se ha recurrido a otros tantos discursos.

Para la primera parte se ha trabajado con los primeros románticos, especialmente en el ámbito alemán y el inglés, que se centraron en los problemas que ocasionaba la eclosión de los panteísmos y más tarde los vitalismos, así como la emergencia del interés por el estudio del mundo natural y la botánica. En la base de la investigación, la *Teoría de la naturaleza* de Goethe, el planteamiento polar de Schiller entre lo ingenuo y lo sentimental, las aportaciones del positivismo de científicos como Humboldt y el espíritu de la ciencia, Friedrich Schlegel, trabajando en la fragmentación como referente de modernidad, aportando su alocución a lo químico y lo orgánico, o Schelling suprimiendo las barreras entre sujeto *yo* y objeto *naturaleza* y el panteísmo de William Blake. Las aportaciones de Javier Arnaldo en varias de sus publicaciones, como *Estilo y naturaleza* o

⁷ Panizini, Franco, *Per il piacere del popolo: L'evoluzione del giardino pubblico in Europa*, Zanichelli Ed., 1993, Bolonia

los *Fragmentos para una teoría romántica del arte*⁸, se proponen como punto de partida de lo que sería las relaciones de lo natural con el arte del romanticismo, trabajando la idea del estilo y la búsqueda de un nuevo lenguaje. Desde el punto de vista de la piel del edificio, la investigación en torno al ornamento se está reconsiderando en la actualidad, como evidencia la aparición en las publicaciones periódicas de temas relativos a la piel y a los ropajes: números dedicados íntegramente a estas cuestiones, como “Delitos Ornamentales”, *AV* nº 87 de diciembre de 2002, o la monografía dedicada a Herzog & de Meuron en *Arquitectura Viva*, interpretados en el artículo de Luis Fernández-Galiano “Materias de estilo: un diccionario”, desde esta misma óptica⁹.

Para la segunda parte de la tesis “Lo verde como narcótico”, se aborda la posibilidad de creación de *espacios otros*¹⁰ que, mediante la representación simbólica de lo verde, activan la memoria y proponen huídas a la superrealidad. Los puntos de partida serán el idealismo romántico de Fichte, la formulación de introspecciones, apoyado por la poesía romántica de autores como Hölderlin o Keats que proponen los viajes interiores. Asociada a estos lugares mentales, la superación de la dialéctica realidad/fantasia, que se resuelve en los vitalismos con el triunfo de la segunda ante la repugnancia de la primera. Esto supone visitar Schopenhauer y Nietzsche, incluyendo las interpretaciones posteriores de Nietzsche, como la de Mann –que nos ilustra la lectura del filósofo alemán tal y como sería a principios del XX - o la de Deleuze y Vattimo, que traen a Nietzsche a la actualidad. En torno a la creación de los *espacios otros*, el

⁸ Arnaldo, Javier, *Estilo y Naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, Visor, 1990, Madrid y Arnaldo, Javier, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Ed. Tecnos, 1994, Madrid

⁹ Fernández-Galiano, Luis, “Materias de estilo: un diccionario”, en *Arquitectura Viva* “Herzog & de Meuron 1978-2007”, pp. 356-367.

¹⁰ Foucault, Michel, *Espacios otros: utopías y heterotopías*, Carrer de la Cuitat, nº 1, enero 1978,

término *Hetrotopía*¹¹ de Foucault se configura como clave para introducir la cuestión. Más atrás anunciábamos también las aportaciones de Peter Sloterdijk en el ámbito de la creación de lo que él llama *burbujas*¹², ha revolucionado el campo de la reflexión en torno al problema heideggeriano del *estar en el mundo*. Por supuesto entran en este tema las relaciones entre los mundos virtuales y los reales y las teorías del simulacro de Baudrillard. Así mismo, la recuperación de los mitos que conectan la mitología griega, con Platón, los primeros románticos y con Nietzsche se abordará a través de la lectura contemporánea de Cacciari.

Para la tercera parte, “Lo verde ante las convulsiones sociales”, en que se da un salto de escala en la comprensión del hecho psicológico hacia lo sociológico, se traslada en la teoría desde la poesía a la acción política. *Mil Mesetas*¹³ de Deleuze y Guattari introduce los términos en que nos vamos a mover: complejidad, mala hierba, rizomas, máquinas de guerra, cuerpo sin órganos. En realidad lo que hace Deleuze es proponer una lectura de la complejidad, lo que permite abordar algo tan pluriforme como la llegada de las teorías *Heimat* en Alemania, unidas a ideas ora de izquierdas, ora de derechas, sin solución de continuidad, y el amor por la tierra, una traducción de lo sublime desde el universo individual del ilustrado a lo múltiple de lo social, asociado a lo verde, que verá su fin con la llegada de la nueva Objetividad. En los últimos años estamos asistiendo a una relectura de los procesos de formación del movimiento *Heimatschutz*, que encontramos en italiano en la obra recopilatoria de Mosser y Teyssot¹⁴ y en las investigaciones de Francesco Dal Co. En castellano lo más destacable es

¹¹ Michel Foucault, *Espacios otros: utopías y heterotopías*, Carrer de la Cuitat, nº 1, enero 1978, p. 7

¹² Sloterdijk, Peter, *Op. Cit.*

¹³ Deleuze, G. Y Guattari, F., *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Ed. Pre-Textos, 1994, Madrid

¹⁴ Pogačnik, Marco, “Il Movimento Heimatschutz e la monumentalizzazione del paesaggio”, en Mosser, M. y Teyssot, G., *L'Architettura dei giardini d'Occidente*, Milán, 1990, pp. 459-462. Un análisis general de todo el conjunto de teorías y de la situación alemana la encontraremos en Dal Co, Francesco, *Dilucidaciones: modernidad y arquitectura*, Ed. Paidós, 1990, Barcelona.

la apuesta del profesor Juan Manuel García Roig¹⁵ quien ha tratado de traducir la obra del profesor Julius Posener y de reunir la documentación existente en torno a este problema en los Cuadernos del instituto Juan de Herrera, de la ETSAM.

Debo reconocer que la lectura de *La estética en la cultura moderna*, de Simón Marchán Fiz¹⁶ ha sido clave para poder comprender los entresijos de los acontecimientos culturales y artísticos desde el siglo XVIII, camino sin el cual no habría sido yo capaz de cerrar el círculo de mis inquietudes. El texto abre la posibilidad de un modo de trabajo que busca vías de apertura, no de manera lineal, que era, precisamente, mi gran obstáculo ante una problemática demasiado compleja, dadas las características del período que se estudiaba.

También resolvieron estas lecturas mi imposibilidad de comprender que, la estética, desde su creación a mediados del siglo XVIII, ha sido sometida a cambios radicales en su propia naturaleza, sumergida en un mundo confuso entre la psicología y la filosofía, la ontología, la sociología o la psiquiatría. Sólo de esta manera he sido capaz de perfilar el hilo argumental que presento para esta tesis.

¹⁵ Un estudio de este complejísimo panorama en torno a la cultura alemana y las teorías *Heimat* aparece en castellano, con textos traducidos, en la obra de José Manuel García Roig, reunidos en los Cuadernos del Instituto Juan de Herrea, en dos series: “Pensamiento utópico, germanidad, arquitectura”, en los que figuran: *El movimiento “Heimatschutz” en Alemania y las tareas de la cultura (“Kulturarbeiten”)* (1897-1917), Cuadernos del Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2000, *El movimiento de la ciudad-jardín en Alemania y el caso particular de Hellerau (1904-1914)*, Cuadernos del Instituto Juan de Herrera, 2000, Madrid, *La corriente industrialista de la “Werkbund” en Alemania y el compromiso guillermiano (“Der Wilhelminische Kompromiss”)* (1888-1918) (*Kulturarbeiten*), del Instituto Juan de Herrera, 2001, Madrid. “Arquitectos alemanes. Arquitectos desconocidos”, con los temas: *Martin Wagner (1885-1957)*, Cuadernos del Instituto Juan de Herrera, 2002, Madrid, *Hugo Häring*, Cuadernos del Instituto Juan de Herrera, 2002, Madrid, *Bruno Taut*, Cuadernos del Instituto Juan de Herrera, 2002

¹⁶ Marchán, Simón, *La estética en la cultura moderna: de la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Alianza Ed., 1987, Madrid

INTRODUCCIÓN

Algunas cuestiones acerca del debate en torno a la naturaleza

Cuando un hombre, inducido a una viva observación, comienza a mantener una lucha con la naturaleza, siente ante todo el impulso irrefrenable de someter a sí mismo todos los objetos. Sin embargo, muy pronto éstos se le imponen con tal fuerza que siente cuán razonable sea reconocer su poder y respetar su acción. Apenas se convenza de este influjo recíproco, caerá en la cuenta de un doble infinito: por parte de los objetos, la multiplicidad del ser, del devenir y de las relaciones que se entrecruzan de un modo viviente; por parte de él mismo, la posibilidad de un perfeccionamiento ilimitado.

J. W. von Goethe

Esta introducción trata de ser, como decíamos más atrás, una antología que recoja los testimonios más representativos e influyentes centrados en el siglo XIX, relativos a la búsqueda de los límites y los contactos entre lo natural y los procesos artificiales. Siendo este un problema que se convierte en uno de los temas principales en la configuración de los sistemas durante el ocaso ilustrado, será vital también en el campo de las artes, desde el momento en que los románticos convierten el quehacer poético en órgano filosófico, otorgando a la creación artística un papel primordial. Lo que se pretende es mostrar los mimbres con que se presenta el debate entre naturaleza y arte en el período que nos ocupa, el cuerpo teórico más o menos consolidado para finales del XIX.

Se abordan también las teorías filosófico-científicas relacionadas con los panteísmos y sus filiaciones en el desarrollo del arte decimonónico y finisecular, como las teorías *Einfühlung*, el debate en torno a lo natural y lo artificial, para terminar con las utopías de inmersión y retorno a la naturaleza. Las aportaciones de Goethe, Schiller, Friedrich Schlegel, Rousseau, William Blake, Schopenhauer o Nietzsche, como fuentes de primera mano se trasladarán también a los últimos años del XIX y principios del XX a través de las interpretaciones de Mann, Hofmannsthal, Amado Nervo, Baudelaire o Sullivan, para incluir una última mirada contemporánea, que conecta con nuestra posición: Deleuze, Manuel de Landa, Marchán Fiz, José Luis Pardo, Sánchez Meca o Assunto. Tejiendo el argumento de esta manera tratamos, por un lado de exponer las teorías, proponer su interpretación en el período que nos concierne, y hacer un guiño al presente con las aportaciones de los teóricos actuales.

El estudio del mundo natural, del que hasta la era moderna se ha ocupado la Filosofía, se está fragmentando en las diferentes ciencias que auspicia el espíritu ilustrado. Filosofía y poesía tratarán de leer, desde una postura unificadora, cuál es el verdadero espíritu de la naturaleza. En este debate entre lo natural y lo artificial, la unidad o el fragmento, la transmisión de la vida y la fusión panteísta con el todo establecemos el comienzo de la tesis.

Esta introducción se estructura en seis apartados, que se plantean como breve extracto de las teorías de las que mana la posterior investigación.

El primer apartado justifica la razón por la que hemos elegido como sujeto de la tesis a lo verde, que los protagonistas del período romántico convirtieron en epítome de la poesía romántica, símbolo de vida, unidad y crecimiento infinito. En el segundo encontramos las reflexiones ontológicas que segregan el reino vegetal del mineral y del animal, que la epistemología ilustrada intenta deslindar. En el siguiente, y a través de la “Teoría de las naturaleza” de Goethe, se exploran las perplejidades que el descubrimiento de la ciencia moderna comporta para la otra manera de ver el mundo, la poesía. Cuando la Filosofía debe decantarse hacia el positivismo de los hechos demostrados o hacia la búsqueda poética de la unidad, cuando parece no existir el camino medio, Goethe tratará de conciliarlos, sin éxito. El cuarto apartado es una antología de textos que recuperan la fascinación acerca del secreto de la transmisión de la vida. El mito del Prometeo, la electricidad, la Filosofía de la Naturaleza, las *bildung* y otras expresiones afloran en los primeros años del XIX para configurar un vector que desembocará en las teorías de la *Einfühlung* a finales de ese mismo siglo, y que constituyen uno de los pilares del romanticismo. El siguiente apartado trabaja sobre la fertilísima, irresoluble y apasionante polaridad entre lo natural y lo artificial. Tema eminentemente estético, pues compete sobre todo al arte, terminará por resolverse en dos vías encontradas: la esteticista y la natural. Las teorías del genio, postulan un arte cada vez más abstracto, auspiciado por un Hegel que rechaza un arte que no sea pura manifestación del espíritu. La segunda, expuesta en el último apartado, será la vía que busca la fusión final con la naturaleza, a través de posturas más o menos ingenuas y que llegan hasta el siglo XX confluyendo en las múltiples versiones de amor a la tierra y a la raza, y a los ecologismos. En estos dos últimos apartados se pretende exponer que ambas vías suponen opciones ante los fracasos del arte o de la realidad: la sociedad puede mirar hacia adelante, hacia el progreso. Pero cuando éste

fracasa deberá fijar la vista hacia atrás, hacia su historia (como plantea Hegel), o hacia lo que sostiene nuestros pies y nos envuelve: la naturaleza.

1. ¿Qué es lo verde?

“Gris, mi querido amigo, es toda la teoría; y verde el árbol dorado de la vida”¹⁷, Mefistófeles en Fausto

Hemos hecho una apuesta, y esta es la de tratar de pensar que, dentro del problema que se debate durante los siglos XVIII, XIX -superado mediante una aplastante lógica materialista triunfante a mediados del XX- acerca de la naturaleza, es posible encontrar ciertos rasgos en las manifestaciones arquitectónicas de principios del siglo XX de un interés particular en crecimientos fitomórficos, simbolizaciones cargadas de referencias a formaciones orgánicas o, incluso, telúricas, de una manera muy volcada en el referente vegetal. A partir de aquí surge el problema de tratar de definir y resolver esta diferenciación entre lo orgánico y lo inorgánico, la botánica y la zoología, para delimitar el área de nuestro estudio. Para Goethe en el *Fausto* lo verde es vida animada. Para Friedrich Schlegel lo vegetal es la misma belleza: (86) *Bello es lo que nos recuerda a la naturaleza y, por tanto, suscita en nosotros el sentimiento de la plenitud infinita de la vida. La naturaleza es orgánica, y la suprema belleza, por consiguiente, eterna y perpetuamente vegetal.*¹⁸ El fragmento de 1800 insiste en varios de los lugares comunes a los que vamos a tener que recurrir durante la investigación: la supremacía de la belleza natural (o su negación), lo orgánico como totalidad, incluso el crecimiento natural como metáfora de la poesía progresiva universal romántica.

Cuando hablamos de “lo verde” en particular quiero insistir en la posibilidad de trabajar en planos paralelos entre fenomenología y creación

¹⁷ J. W. Goethe, *Teoría de la Naturaleza*, traducción de D. Sánchez Meca, Editorial Alba, 2001, Madrid, p. 110

¹⁸ Shlegel, Friedrich, *Fragmentos*, Marbot Ediciones, Barcelona, 2008, p. 206

del espíritu, entendiendo que lo que hemos denominado *lo verde*, es decir, la introducción de la referencia vegetal en la obra artística o arquitectónica en particular, es un *constructo* humano, por tanto, no natural. Esta diferenciación, aparentemente confusa trabaja en la desambiguación del siglo XIX, que comprendió que el carácter claramente artificial de la obra artística y que afrontó las problemáticas relaciones entre la cultura y lo natural. A partir de este presupuesto trabajamos el problema de la introducción de lo verde, tan vital, exuberante, lleno de optimismo o pesimismo, tan rico en simbología, anhelos y desesperanzas. Sin embargo, también se recurrirá a lo verde como salida de emergencia ante los problemas que la cultura moderna comprendía, y que trataremos de sistematizar, al menos en sus planteamientos.

El paisaje, término en el que no nos introduciremos a fondo, pues trabajamos en una concepción más general de lo verde, se está interpretando en los últimos tiempos desde la misma óptica.¹⁹

Por otro lado, estando inmersos en los albores del siglo XXI no podíamos soslayar las aportaciones de Gilles Deleuze, quien a través de su apuesta *rizoma*, se nutre de todo tipo de analogías y metáforas de referencia a lo vegetal, como el árbol, la raíz, los tallos, o el mismo rizoma. En realidad Deleuze cierra el círculo –más bien lo hace explotar– que había comenzado Linneo. Si éste originó una epistemología del conocimiento mediante su aportación programática a la botánica, el francés, sumergiéndolo otra vez el discurso teórico sobre las posibilidades persuasivas de las analogías vegetales, deshace la estratificación arbórea de la cultura occidental,

¹⁹ Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 13. También en la obra de Javier Maderuelo observamos este punto de vista. Ver Maderuelo, Javier, *Paisaje y pensamiento*, Ed. Abada, Madrid, 2006. Por último, la actitud de Ábalos o de José Ballesteros es similar en estos términos. Ver Ábalos, Iñaki, *Atlas Pintoresco. Vol. 1: el observatorio*, Gustavo Gili, 2005, Barcelona, Ábalos, Iñaki, *Campos de batalla*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2005, Barcelona, Ballesteros, José: *Ser Artificial, Glosario práctico para verlo todo de otra manera*, Fundación Caja de Arquitectos, 2008, Barcelona.

llevándola a una multiplicidad de estados mucho más rica, ágil y real. Continuando con esta analogía, y en clara oposición al rígido pensamiento epistemológico capitaneado por Descartes y Linneo, propone: *Estamos cansados del árbol. No debemos seguir creyendo en los árboles, en las raíces o en las raicillas, nos han hecho sufrir demasiado. Toda la cultura arborescente está basada en ellos, desde la biología hasta la lingüística. No hay nada más bello, más amoroso, más político que todos los tallos subterráneos y las raíces aéreas, la adventicia y el rizoma.*²⁰

II. El mundo vegetal

La labor que implicaría entender las diferencias ontológicas entre lo vegetal y las demás ramas de la naturaleza fueron tema de debate entre los autores del siglo XIX. Es destacable que lo orgánico y lo inorgánico se concibieron como naturalezas de barreras infranqueables hasta mediados del siglo XIX.²¹ Esta diferenciación nos interesa menos en su repercusión en nuestros días²², y sí la intuición de los conceptos que manejaron los artistas de principios del XX, que no serían muy distintos a los presentados aquí.

A partir de los panteísmos surgidos en el siglo XVII emerge un problema: eliminada una voluntad creadora exterior del mundo –es decir, un dios creador- se plantea la necesidad de otorgar alma al proceso creador latente en toda materia. La epistemología, que ha separado los reinos de lo natural,

²⁰ Deleuze, G. y Guattari, F., *Op. Cit.*, p. 20

²¹ Friedrich Wöhler sintetizó el compuesto orgánico denominado urea. Mediante su contribución se demostró, en contra del pensamiento científico de la época, que un producto de los procesos vitales se podía obtener en el laboratorio a partir de materia inorgánica, por lo tanto, orgánico e inorgánico ya no están separados por barreras infranqueables.

²² Aunque, por supuesto no podemos soslayar estas referencias contemporáneas a lo Cyborg, a lo info-zoico, a las temáticas que abordan desde una perspectiva casi futurista las lábiles fronteras entre lo natural y lo artificial, lo orgánico y lo maquínico. Véase las aportaciones de Deleuze a través de la expresión ***Filum maquinista***, Deleuze y Guattari, “Tratado de nomadología: La máquina de guerra”, en *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*, Ed. Pre-Textos, Madrid, 1994, pp. 359-431, o de Karl S. Chu, quien en la actualidad está desarrollando una investigación de lo que él denomina la era ***infozoica***, en la que las formas de vida artificial proliferan y convergen como extensión de la naturaleza tal y como la conocemos. Ver AAVV, *VERB* Ed. Actar, Barcelona, 2004, p. 143.

insiste en la necesidad de unificar a través del aliento vital a las diferentes ramas del mundo, lo que se manifiesta en las tentativas de comprender las diferencias ontológicas entre ellas. ¿Qué diferencia existe entre una planta y una piedra? ¿Será que una tiene alma y la otra no? ¿Que lo vegetal cambia, permaneciendo inerte lo inorgánico? Reitero que lo que para hoy es principio asociativo, en el ocaso ilustrado es disyuntivo. Schelling muestra a un Leibniz interesado en comprender los diferentes grados de alma de los seres vivos, desde los superiores hasta los inferiores, llegando a la conclusión de que todos ellos tendrían ese alma.²³

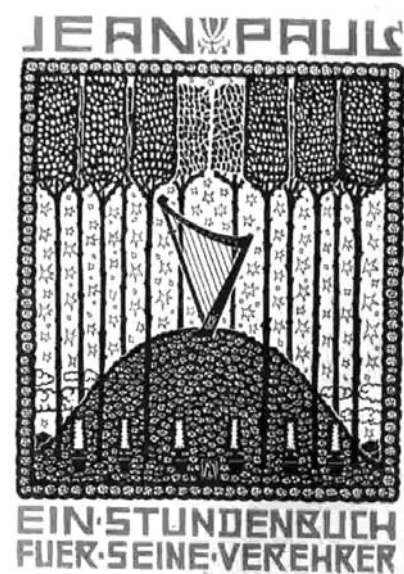
Goethe hace reiteradamente referencia al “reino de las plantas” Sus investigaciones se centran en el mundo vegetal, al que separa ontológicamente del de los otros dos mundos, el animal y el mineral: *No tratará nunca de acercar entre sí las tres grandes cimas que se nos ofrecen a la vista, la cristalización, la vegetación y la organización animal (...) una sal no es un árbol, ni un árbol un animal*²⁴

En Schopenhauer encontramos también el establecimiento de barreras entre lo orgánico y lo inorgánico, basándose en la capacidad de simbiosis e intercambio con el exterior de lo segundo frente al aislamiento y cristalización de lo primero:

En el cuerpo orgánico sucede precisamente a la inversa: pues precisamente en el constante cambio del material bajo la persistencia de la forma se basa su vida, es decir, su existencia como algo orgánico. Su esencia y su identidad, por tanto, se encuentra únicamente en la forma. Por ello, el cuerpo inorgánico perdura gracias a la quietud y el aislamiento de las influencias exteriores; sólo así se mantiene su existencia y, cuando este estado es perfecto, tal cuerpo puede perdurar indefinidamente. El cuerpo orgánico, por el contrario, perdura

²³ “Me siento inclinado a creer que hay algún tipo de percepción y de apetito incluso en las plantas, a causa de la gran analogía que existe entre plantas y animales, y si hay un alma vegetal, (...) tiene necesariamente que tener una percepción” Leibniz, *Nouveaux Essais*, en Schelling, F. W. J., *Escritos sobre Filosofía de la naturaleza*, Alianza Editorial, Madrid, 1996p. 116, nota 30

²⁴ Goethe, *Op. Cit.*, p. 145



*precisamente en virtud del movimiento incesante y de la constante recepción de influencias externas.*²⁵

La reflexión acerca de la cristalización de los sistemas inorgánicos será interesante cuando lleguemos a las analogías cristalográficas-orgánicas coloristas de los expresionistas alemanes de los años veinte:

*En la cristalización del cristal vemos algo así como un impulso, un intento de vida que, sin embargo, queda malogrado porque el fluido que lo constituye, igual que a un ser vivo, en el momento de ese movimiento no está dentro de una piel, como siempre sucede en todo lo que vive. Por tanto, el cristal no tiene vasos en los que ese movimiento pudiera continuarse, ni nada que lo aisle del mundo exterior. Así, la solidificación se apodera enseguida de ese movimiento instantáneo, del cual sólo queda una huella en forma de cristal.*²⁶

Y por último, vale la pena la lectura de esta última referencia de Schopenhauer, que impone vida y carácter al agua, relación, por tanto, con vida y con la tierra de la que surge, lo que veremos será importante para nuestro discurso, y a lo que volveremos en el Capítulo 4.

*La hidráulica puede concebirse, en este sentido, como una descripción del carácter del agua, ya que nos presenta las manifestaciones de la voluntad provocadas en aquélla por la gravedad; éstas se corresponden siempre exactamente con las influencias exteriores, pues ninguno de los seres no individuales posee un carácter particular junto al carácter general.*²⁷

En cuanto a la diferenciación entre animal y planta, Novalis señala que la segunda es símbolo de eternidad:

²⁵ Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Ed. Akal, 2005, Madrid, p. 734

²⁶ *Ibid.*, p. 735

²⁷ *Ibid.*

*La vida de las plantas, opuesta a la de los animales, significa concepción y alumbramiento perpetuos; y la de los animales, opuesta a la primera, es consumación y fecundación eternas.*²⁸

Para Bergson, ya en 1907 parece explicarse cuál sería esa diferenciación entre ambos mundos, el de las plantas y el de los animales. En “La planta y el animal” dentro de *La evolución creadora*, explica que los intentos realizados de definir con todo rigor los dos reinos siempre han fracasado. Sin embargo hace una reflexión acerca de las posibilidades de una diferenciación que él encuentra en la conciencia –de la que la planta carecería- y de una actitud diferenciada hacia la energía: así, la planta la almacena y el animal la descarga. Una vez planteada la diferencia, se centra en el mundo animal “que nos interesa de modo más especial”²⁹

²⁸ Novalis, “Filosofía y Física”, en *Los Fragmentos*, Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1948, p. 78

²⁹ Bergson, Henry, *La evolución creadora*, Espasa Calpe, Madrid, 1985 “La planta y el animal”, pp. 103-114

III. La Naturaleza, entre la ciencia y la poesía

Sistema natural, una expresión contradictoria.

La naturaleza no tiene ningún sistema, ella tiene, es, vida y sucesión desde un centro desconocido hacia un fin incognoscible. Por eso, la contemplación de la naturaleza no tiene final, tanto si se procede subdividiendo hasta en los más mínimos detalles, o si, en la totalidad, se sigue un rastro con aptitud y profundidad.³⁰

William Blake, *Newton*, 1805. Blake rechazaba la grandeza de Newton como descubridor de un orden oculto en la naturaleza. Lo que trata de exponer a través de los colores y la biomórfica textura de la roca es la accidentalidad natural sobre la que se tiene que sentar el científica para poder trazar las líneas geométricas del orden.



Las Ciencias Naturales, hijas renovadas de la Ilustración, ven colmadas sus aspiraciones con la aparición en 1735 del *Systema naturae* de Karl von Linneo³¹. La posibilidad de conciliar los hechos, la accidentalidad de los fenómenos, dentro de un sistema –edificio-, pone a la Botánica en una posición de privilegio respecto a las demás ciencias. Esto tiene dos consecuencias principales; la primera, que toda ciencia aspirará a partir de

³⁰ Goethe, *Op. Cit.*, p. 207

³¹ Linneo goza de una fama extraordinaria durante el siglo XVIII entre los naturalistas, al haber logrado sustituir las largas y confusas fórmulas empleadas en la denominación de los seres vivos por una nomenclatura binaria simple y segura: el género y la especie. De este modo da un impulso notable a los estudios botánicos, al mismo tiempo que plantea el problema capital del fundamento, en la naturaleza, de las clasificaciones científicas.

ahora y durante todo el siglo XVIII a establecer un sistema similar al ideado por Linneo –como hará el propio Kant años más tarde-; en segundo lugar, el estudio de las plantas se convierte en actividad obligada para príncipes e intelectuales. El propio Goethe no es ajeno a esta moda y él mismo, en sus escritos, reconoce la influencia de Linneo –aparte de la de Shakespeare y Spinoza³²-, que le lleva a ser asiduo visitante de los muchos institutos botánicos que se fundan a mediados del XVIII en Weimar, su ciudad de residencia.

En su ensayo *Historia de mis estudios botánicos*, publicado en *Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie*³³, en 1817 muestra el mundo weimariano a finales del siglo XVIII, sorprendiéndonos el gran interés de esta sociedad por la botánica, que, como hemos apuntado, es sintomático de los acontecimientos científicos coetáneos.

La tesis fundamental de las investigaciones de Goethe en el campo de la botánica se basa en la búsqueda de un principio, de carácter panteista-spinoziano, que vincule y una los hechos o fenómenos reales y haga fluir el conocimiento de la realidad hacia una Idea general. Si bien Goethe parte de un planteamiento que está claramente en sintonía con el primer Romanticismo se va a ver enfrentado a un tipo diferente de conocimiento, el positivista, interesado exclusivamente en los hechos. Análisis, por tanto,

³² “En tales condiciones, también yo me sentía obligado a buscar más y más luz sobre el saber botánico. La Terminología de Linneo, los Fundamenta sobre los que debía levantarse el edificio, las disertaciones de Johann Gessner para explicar los Elementos de Linneo, todo reunido en un pequeño cuaderno me acompañaba por caminos y senderos, y todavía hoy aquel cuaderno me recuerda los días frescos y dichosos en los que aquellas densas páginas me abrieron por primera vez, a un mundo nuevo. La Filosofía botánica de Linneo era mi estudio diario, y así avanzaba cada vez más en el conocimiento y la visión general de la naturaleza tratando de empaparme lo más posible de la tradición escrita. Hasta dónde haya logrado llegar por esa vía, y como una enseñanza tan inusitada haya actuado sobre mí, es algo que puede, tal vez, mostrarse con claridad a lo largo de estas comunicaciones. Por ahora reconozco que, después de Shakespeare y de Spinoza, la mayor influencia sobre mí procede de Linneo”, J. W. von Goethe, *Op. Cit.*

³³ Todos los ensayos y cartas escritos por Goethe acerca del mundo natural y la vegetación están reunidos en una edición en castellano, a cargo de D. Sánchez Meca, J. W. von Goethe, *Teoría de la Naturaleza*, ed. Tecnos, Madrid, 2007.

sin síntesis, entendiendo que cualquier síntesis supondría una aportación *a priori*, no deseada³⁴.

Entre las místicas que se desarrollan durante los tiempos de Goethe penetra una tradición basada en un tipo de biología que se cultiva en Alemania y que hace un generoso uso de hipótesis filosóficas no verificables –como la del elemento dinámico (*fuerza, impulso*)³⁵-. Estas ideas se imponen en la interpretación de los fenómenos, empezando a aparecer, como elementos de una explicación científica, nociones como la de la analogía, totalidad orgánica, polaridad, continuidad de las formas, unidad de sustancia bajo la multiplicidad de las transformaciones.

A este respecto es esclarecedora la reflexión que Goethe hace de la fortuna del texto impreso de su obra *La metamorfosis de las plantas*, publicado en 1790 y reeditado en 1817. Goethe, cuyo pensamiento se origina en el seno de la Filosofía de la Naturaleza, trata de presentar su trabajo como “obra científica”. La incomprensión y el rechazo de la clase positivista científica contrasta con la aceptación que, desde el ámbito del arte y de la poesía, se le hace:

*A un amigo del arte romano que me quería bien y tenía confianza en mí³⁶ le supo mal escuchar que mi trabajo era tan reprobado, pues, en una larga conversación que habíamos mantenido me había oído dar multitud de argumentos de modo razonable y consecuente. Lo leyó, pues, con atención y, aunque no lo comprendió en realidad captó el contenido con simpatía y un sentido de artista, dando a lo expuesto una interpretación extravagante, aunque ingeniosa.*³⁷

³⁴ “El señor Victor Cousin (...) alaba el siglo XVIII sobre todo porque, en la práctica de las ciencias, se ha servido preferentemente del análisis y se ha guardado de la síntesis.(...) un siglo que se limita únicamente al análisis y tiene casi miedo a la síntesis no está en el camino adecuado” *Ibid.* pp. 243-245

³⁵ Teorías flogísticas, que relacionaban el impulso vital con la electricidad.

³⁶ Ese tal amigo era, con toda probabilidad, Johann Heinrich Tischbein (1751-1829) Es conocido, sobre todo, por su célebre cuadro, *Goethe en la campiña romana*, de 1787.

³⁷ Cfr., en Sánchez Meca, J. W. von Goethe. *Op. Cit.*, p. 81-82



Goethe en la campiña romana,
Johann Heinrich Tischbein, 1787.

Tender lazos entre el arte y la ciencia, parecía, pues, una opción dificultosa, separadas como estaban por un abismo inabarcable.

De otras partes me venía la misma canción; nadie quería admitir que ciencia y poesía fuesen compatibles. Se olvidaba que la ciencia se había desarrollado a partir de la poesía, ni se consideraba que, con el cambio de los tiempos, ambas podían encontrarse otra vez sobre un plano superior para beneficio mutuo.

Nuestra sorpresa es aún mayor al observar de qué manera Goethe trata de atraer la benevolencia del mundo científico ¡agregando una elegía a la naturaleza³⁸ al final de su “teoría científica”! Semejante confusión revela una actitud característica de este primer romanticismo, que confunde poesía y saber, este Clasicismo ambiguo de Weimar³⁹, que queda patente en

³⁸ Goethe: “(...)Y aquí el anillo de las fuerzas eternas de la naturaleza se cierra
Aunque enseguida otro más nuevo se coge al precedente
Pues la cadena se proyecta hacia delante a través de todos los tiempos,
Y así viven tanto el individuo como el todo.(...)”

Fragmento de la elegía de 81 versos, que escribió en 1798 con el título *La metamorfosis de las plantas*, en *Ibid* pp. 83-85. Obsérvese, además de su vocación poética la relación con la progresión poética universal de los jóvenes románticos.

³⁹ José Luis Pardo: “Esta escisión entre “la naturaleza según los poetas” y “la naturaleza según los ingenieros”, que en tantos sentidos parece caracterizar la cultura europea moderna no fue, a

el texto de Friedrich Schlegel: *“De ahí que sean propiedad de la poesía los misterios más hondos de todas las artes y las ciencias.”*⁴⁰ Es Schiller quien, con evidente clarividencia reprende a Goethe: *“Esto no es experiencia, esto es una idea (...) ¿Cómo puede darse nunca una experiencia que sea adecuada a una idea? Precisamente lo característico de una idea consiste en la imposibilidad de que haya una experiencia que sea congruente con ella”*⁴¹

Estas afirmaciones hicieron “totalmente infeliz”⁴² a un Goethe incapaz de separar una naturaleza positivista, fragmentada en campos, de una idea de totalidad. El poeta-científico trataba a toda costa de conciliar el “fenómeno puro” con la Gran Idea⁴³, diferente planteamiento, por tanto, de aquél de Schiller, Idealista. Al respecto de su busca de un Ideal, explica, hablando del efecto de la obra del científico más respetado de su tiempo, el escandinavo Linneo, sobre sus investigaciones:

En realidad, mientras trataba de asimilar sus agudas y geniales distinciones, sus leyes exactas y atinadas –aunque con frecuencia arbitrarias-, la discrepancia se ponía en marcha en mi interior: lo que él trataba de mantener separado a la fuerza, debía yo, por las exigencias más profundas de mi ser, esforzarme en reunir

Ya Cassirer⁴⁴ ha apuntado la importancia de la fantasía y la imaginación en la concepción goetheana de la naturaleza, tan alejada, por tanto de la

primera vista, vivida como tal por aquellos de nuestros antepasados que forjaron la tradición científica occidental.”, *Física y poética*, en Ábalos, Iñaki, *Campos de Batalla*, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 2005, p. 22

⁴⁰ Schlegel, Friedrich, “Discurso sobre la mitología”, en Schlegel, Friedrich, *Poesía y Filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 1994, p. 120

⁴¹ Goethe, *Op. Cit.*, p. 104-105

⁴² *Ibid.*, p. 105

⁴³ Goethe “La ciencia es, propiamente, el privilegio del hombre; y si fuera guiado continuamente por ella hacia la *gran idea* de que todo no es otra cosa que unidad armónica y que él a su vez es unidad armónica, esta gran idea se convertiría dentro de él en algo mucho más rico y pleno que la simple complacencia en un cómodo misticismo, el cual oculta con gusto su pobreza en una respetable oscuridad” *Ibid.*, pp. 146-147

⁴⁴ E. Cassirer, “La polémica del vitalismo”, en *El problema del conocimiento*, FCE, México, 1948, pp. 290-292.

científica. El genio, la fantasía, es órgano vital para la síntesis, último estadio –obligado para Goethe, olvidado por los positivistas– en el estudio de la naturaleza:

*La imaginación y el ingenio, que, si considerados en sí mismos y aplicados a objetos dispersos resultan más perjudiciales que útiles a una ciencia, son también, sin embargo, los instrumentos con los que el genio llega más lejos de lo que de costumbre consiguen llegar los hombres comunes.*⁴⁵

Algo parecido expone Schelling en su *Introducción a la Idea de la Filosofía de la Naturaleza*:

*...la química nos enseña a leer los elementos, la física las sílabas y las matemáticas la naturaleza; pero no debemos olvidar que es a la filosofía a la que le corresponde interpretar lo leído.*⁴⁶

La convicción de estar abordando una tarea titánica pervive en el espíritu romántico. Acerca del cuadro *Las partes del día* (1808), de Philip Otto Runge, cita Javier Arnaldo en su obra sobre romanticismo alemán, el siguiente comentario formulado por Josef Görres:

*En los adentros del mundo se esconde un secreto profundamente oculto, incógnito, y frente al enigma sagrado se yergue la naturaleza, y trata sin cesar de sondearlo; cada piedra, cada hierba, y todo lo animal son solución que se gana a lo misteriosos, a cada vez convincente, decisivo, exacto y, no obstante, el misterio permanece siempre impenetrable para ella, ya que toda solución conduce una y otra vez a un nuevo enigma.*⁴⁷

El genio y la imaginación también para los poetas románticos ingleses habían alcanzado un valor supremo, incluso, sagrado. A este respecto,

⁴⁵ Goethe, *Op. Cit.*, p. 149

⁴⁶ F. Schelling, *Ideas para una filosofía de la naturaleza*, Prólogo, AA I, 5, 64

⁴⁷ Görres, Josef *De Die Zeiten. Vier Blätter, nach Zeichnungen von Ph. O. Runge* (1808), en Arnaldo, Javier, *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, Ed. Visor, Madrid, 1990, p. 27

merece la pena leer lo que John Keats llama *Capacidad Negativa*⁴⁸, esto es, la renuncia del conocimiento profundo de la naturaleza, la asunción de lo insondable de sus secretos y su aceptación, decisión a la que sólo a los más audaces les es dado llegar, y que les sitúa en un lugar intermedio entre la realidad mundana y una existencia completa.

*No era una discusión, sino una argumentación con Dilke acerca de varios asuntos; algunos aspectos se agravaron en mi mente, golpeándome de pronto, dándome cuenta de que la cualidad que hace triunfar a un hombre, especialmente en literatura, y que Shakespeare poseía de manera enorme – la llamo Capacidad Negativa. Esto es, cuando un hombre es capaz de permanecer en la incertidumbre, en los Misterios, en las dudas, sin caer en la irritante necesidad de buscar razones de causa y efecto.*⁴⁹

Este camino de renuncia a la razón adquiere una inquietante semejanza con la república de las artes de Schiller, o, incluso, al concepto del superhombre de Nietzsche.

También merece ser estudiado el fragmento en que Friedrich Schlegel denuncia la necesidad de poetizar el mundo a través del mito:

*Podéis observar las huellas de una tendencia similar en casi todas las partes, especialmente en la física, a la que nada parece faltar, sino una visión mitológica de la naturaleza.*⁵⁰

El desafortunado –comprensible, sin embargo, desde una óptica poética– análisis de Friedrich Schiller acerca del joven y prometedor para muchos, Alexander von Humboldt (1769-1859) revela una vez más la doble

⁴⁸ En los mismos términos concibe Massimo Cacciari *El Pensamiento Negativo*

⁴⁹ “I had not a dispute but a disquisition with Dilke, on various subjects; several things dovetailed in my mind, & at once it struck me, what quality went to form a Man of Achievement especially in literature & which Shakespeare possessed so enormously - I mean *Negative Capability*, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts without any irritable reaching after fact & reason.” John Keats, *Carta a sus hermanos George y Thomas Keats, del 21 de diciembre de 1817*. (Trad. de la autora)

⁵⁰ Schlegel, Friedrich, “Discurso sobre la mitología”, en Schlegel, Friedrich, *Poesía y Filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 1994, pp. 125

aproximación del hombre ilustrado hacia la naturaleza: la del científico moderno con una metodología que busca hechos concretos y la del poeta, que prima una idea universal a los acontecimientos casuales:

*Me temo que pese a todos sus conocimientos y desasosegada actividad (Alexander von Humboldt) nunca conseguirá nada verdaderamente importante en ciencia. Una vanidad infantil, sin límites, es el principal móvil de todas sus acciones. No he sido capaz de hallar en él la más mínima chispa de auténtico interés, y aunque puede parecer absurdo a la vista de la riqueza de sus conocimientos me parece que presenta una pobreza de intelecto que es completamente catastrófica para un hombre de su profesión. Su mentalidad es la de un tipo frío, disector, que quiere que toda la naturaleza sea expuesta descaradamente al análisis; y con increíble impertinencia usa sus fórmulas científicas, que a menudo no son más que palabras vacías y mezquinos conceptos, como valores universales*⁵¹



Goethe, Schiller y los hermanos Wilhelm y Alexander von Humboldt en Weimar

A lo que Humboldt replicaría en 1796:

*En todas las ramas de la física no existe nada estable y cierto, excepto los hechos. Las teorías son tan cambiantes como las opiniones que les han dado nacimiento. Son los meteoritos del mundo intelectual. Raras veces producen algo bueno y muy a menudo perjudican el progreso intelectual de la humanidad*⁵²

El Idealismo alemán trabaja en esta contradicción, llegando a la siguiente conclusión:

*La filosofía da las ideas, y la experiencia, los datos.*⁵³

⁵¹ F. Schiller, Carta a Corner, agosto de 1797, en Botting, D., *Humboldt y el Cosmos, Vida, obra y viajes de un hombre universal (1769-1859)*, ed. Serbal, Barcelona, 1981, pp. 36-37

⁵² A. Von Humboldt, *Ibid.*, p. 37

⁵³ Schelling, Hölderlin, Hegel, "El programa de sistema más antiguo del idealismo alemán", 1796-97?, en G. W. F. Hegel, *Escritos de Juventud*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1998, p. 220

Así, vemos cómo, mediante esta frase, acaban finalmente transmutando la filosofía en poesía, como aparece escrito en la obra de juventud de Hölderlin, Hegel y Schelling: *Estoy convencido de que el acto más elevado de la razón, aquél en el que ella abraza todas las ideas, es un acto estético.*⁵⁴

Una cuestión que Nietzsche, a su vez, con lapidaria seguridad terminaría por cerrar:

*Una interpretación “científica” del mundo, como vosotros la entendéis, podría ser por consiguiente, inclusive, una de las más estúpidas, esto es, la más pobre de todas las interpretaciones posibles del mundo.*⁵⁵

En los últimos tiempos, desde posiciones ecologistas se está reivindicando *La Teoría de la Naturaleza* de Goethe, como la primera alusión a una teoría ecológica-holística. En realidad se quiere ver en Goethe un precursor, que denunció los sistemas cerrados ilustrados⁵⁶ e intuyó la posibilidad de trabajar con uno abierto.

*“Goethe expresó con sorprendente claridad la necesidad de pensar y de actuar desde sistemas abiertos”*⁵⁷

Como ya apunta José Luis Pardo se requiere en estos momentos de nuestra modernidad una revisión de la visión materialista de la naturaleza, siguiendo la línea marcada por Nietzsche – Marx – Wittgenstein – Heidegger o las líneas de pensamiento de los postestructuralistas, que han abierto heridas en una idea de *progreso* que se agota y abre una investigación en la búsqueda de alternativas para cerrar la brecha que la modernidad inauguró entre física y poética⁵⁸.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ F. Nietzsche, *La gaya ciencia*, aforismo 373, Edaf, Madrid, 2002

⁵⁶ Respecto al *Systema naturae* (1735) de Linneo expresa Goethe la diferente metodología de sus procedimientos: si Linneo actúa a través de la clasificación, Goethe trabaja con el desarrollo, la metamorfosis, de los cambios cuantitativos de Linneo él trabaja sobre los cambios cualitativos y las transformaciones, cuyo órgano primitivo sería el cotiledón.

⁵⁷ G. Altner, *Goethe as Forerunner of Alternative Science*, en F. Amrine y J. Zucker (eds.) *Goethe and the Sciences. A Reappraisal*, Dordrecht, 1987, p. 305, en Goethe, *Op. Cit.*, p. XVIII

⁵⁸ José Luis Pardo, *Física y poética*, en Ábalos, Iñaki, *Op. Cit.*, pp. 22-23

IV. El élan vital⁵⁹

La cabeza me empezó a dar vueltas ante la inmensidad de la perspectiva que se abría ante mí, me sorprendía que, de entre todos los hombres de genio que han dirigido sus investigaciones hacia esta misma ciencia, sólo para mí estuviera reservado descubrir tan asombroso secreto. Después de días y noches de increíble labor y fatiga, llegué a descubrir el secreto⁶⁰ de la vida⁶¹.



Frankenstein o el moderno Prometeo

Mary (Wollstonecraft) Shelley, 1818

Pero, ¿en qué se basa realmente esa búsqueda protorromántica?, ¿Qué es lo que persigue Goethe? Tras las huellas de la gran Idea se percibe, en la última década del XVIII y la primera del XIX, una incursión en el problema de la generación espontánea, el *secreto* de la vida. Las clasificaciones científicas convierten la continuidad vital que busca Goethe en mosaico, fragmentos inconexos, incapaces, por tanto, de generar vida. Durante los últimos años del siglo ilustrado se comienza a buscar un nombre para esta fuerza impulsora de la vida, *vis essentialis*⁶², *fuerza*, *nisus formativus*⁶³. Para Goethe y sus coetáneos, se abre un campo nuevo de investigación, el mito de Prometeo, esto es, el problema de la transmisión de la chispa de la vida, ya sea relativo a los fenómenos reales –para los

⁵⁹ Es Foucault quien llama la atención acerca de la ruptura que aparece con la llegada del Romanticismo y que se ve facilitada por la aparición de un nuevo vocabulario, que, en el caso de la historia natural pasa de la clasificación al problema de la vida misma. “*por otro lado, en la misma época, la vida adquiere su autonomía en relación con los conceptos de la clasificación. Escapa a esta relación crítica que, en el siglo XVIII, era constitutiva del saber de la naturaleza*”. M. Foucault, *Las Palabras y las Cosas*, pp. 126-163

⁶⁰ No sólo para los ingleses, también para Schiller o Goethe la generación de vida era considerada un “secreto”.

⁶¹ El relacionar la fuerza vital con la electricidad se plantea ya desde finales del siglo XVIII. Schelling nos remite a J. D. Brandis, (1762-1846) quien en su obra, *Ensayos sobre fuerza vital* (1795), pregunta así: “¿Debe participar también la electricidad los procesos flogísticos vitales, o la electricidad debe ser la propia fuerza vital? Lo considero más que probable”, en F. W. J. Schelling, *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Alianza Ed. Madrid, 1996, p. 106, nota al pie.

⁶² Elemento orgánico del que se nutrirían todos los seres destinados a la vida orgánica, C. F. Wolf, Cfr. Goethe, *Op. Cit.*, p. 189

⁶³ El *nisus formativus* sería para Blumenbach “un impulso, una vigorosa actividad en virtud de la cual la formación sería producida” *Ibid.*, p. 189.

científicos⁶⁴ como en la posibilidad de dar vida a un mundo interior a través de la fuerza creadora del artista –para los románticos–.

(el arte) “*crea de un modo autónomo, como la naturaleza; organizado y organizador, debe formar obras vivientes*”⁶⁵

A partir de este último filón encontramos las raíces de lo que trabajaremos en el capítulo segundo, esto es, la empatía, para los autores finiseculares vinculados al Esteticismo, lo que engancha con su opuesto, los fragmentos yuxtapuestos entre los que no existe una conexión vital, que analizaremos al hablar de las técnicas del collage. Mary Shelley plantea justamente este aspecto con su *Frankenstein*: un hombre hecho de fragmentos que se conectan, se convierten en uno mediante una energía organizadora.

En el caso de Goethe, como ya hemos apuntado, el concepto de la metamorfosis de las plantas es lo que hace comprensible este impulso generador, pues, no lo olvidemos, el poeta, trata de conciliar los dos extremos citados, el del científico y el del artista.

La vía abierta a través de lo que Goethe llama *metamorfosis de las plantas*, añade tres conceptos que, sin ser nuevos, pueden considerarse en Goethe principio de vías que serán trilladas y debatidas en las décadas siguientes y que, por ello, no debemos soslayar: son los conceptos de *Bildung*, de *geistig* y de la aversión a las causas finales, es decir, aversión a una teleología. Los tres son filones que parten directamente de la concepción de la naturaleza como organismo o unidad orgánica inconsciente y en perpetuo movimiento.

Al respecto de la *Bildung*, término al que recurrirán autores posteriores como Schlegel, Schelling o Nietzsche⁶⁶ en repetidas ocasiones, explica:

⁶⁴ Flogisto

⁶⁵ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über Schöne Literatur und Kunst*, I. C., p. 119

⁶⁶ Una visión contemporánea de esta *Bildung* podría ser el *filum maquinaico* de Deleuze. Ver Deleuze G., y Guattari, F., en “Tratado de Nomadología, la Máquina de Guerra”, en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Ed. Pre-Textos, Valencia, 2006, pp. 359-431

El idioma alemán tiene la palabra Gestalt (forma) para designar la complejidad existente de un ser real. Pero en este término, el lenguaje abstrae, de lo que es móvil, un todo análogo y lo fija en su carácter como algo establecido y acabado. Sin embargo, si consideramos todas las formas, en particular las orgánicas, no encontramos en ninguna parte formas subsistentes, o sea, formas que no se muevan porque hayan alcanzado ya su perfección, sino que todas fluctúan en un continuo devenir. Por eso nuestro idioma utiliza la palabra Bildung (formación) para designar, tanto lo que ya se ha producido, como lo que está en vías de producirse.(...) Lo ya formado pronto se verá de nuevo transformado, y si queremos alcanzar una intuición viviente de la naturaleza tenemos que mantenernos flexibles y en movimiento, según el ejemplo que ella misma nos da⁶⁷,

idea que enlaza directamente con lo expuesto en la poesía “La Naturaleza”:
En ella (La Naturaleza) hay eterna vida, un eterno devenir, un perpetuo movimiento, y, sin embargo, no da pasos hacia delante. Se transforma eternamente y no hay en ella ni un momento de quietud. El detenerse no tiene para ella significado, y su maldición pesa sobre la inmovilidad⁶⁸

La *Bildung*, por tanto, hace referencia al movimiento constante, ininterrumpido, pero, eso sí, no dirigido de antemano por ningún ser superior hacia ningún fin predeterminado.

Hay algo muy similar en los razonamientos, complejos y crípticos, de F. W. J. Schelling acerca del problema entre una naturaleza creadora, sujeto, (*natura naturans*) y una naturaleza como objeto, producto de la primera (*natura naturata*). Éste queda resuelto a través de un impulso hacia un desarrollo infinito y por tanto, no teleológico –¡lo que implicaría un agotamiento del sujeto en el objeto, y por tanto supondría la posibilidad del

⁶⁷ Goethe, *Op. Cit.*, p. 7

⁶⁸ *Ibid.*, p. 244

fin de la naturaleza, que es caer en un absurdo, ya que la Naturaleza es infinita!-:

*El producto (de la naturaleza) es finito, pero, dado que la productividad infinita de la naturaleza se encuentra concentrada en él, debe albergar dentro de sí el impulso hacia un desarrollo infinito. Y de ese modo hemos alcanzado gradualmente, y a través de todos los anteriores intermediarios, la construcción de ese devenir infinito, de la presentación empírica de una infinitud ideal (...) El producto aparecerá como comprendido en una metamorfosis infinita*⁶⁹

Respecto al segundo concepto, el de *geistig* en Goethe, es clarificadora la frase:

“Desde el momento en que, como suele decirse, hay muchas vías a seguir en el bosque, he encontrado muy aprovechable la vía de la metamorfosis. Se trata de una vía suficientemente geistig”^{70 71}

Este *geistig*, evidencia una estrecha relación con los primeros románticos y su idea del devenir eterno de la *poesía universal progresiva*⁷², progresión indefinida, entronca, pues, con el romanticismo. Pero abre la brecha también hacia una teleología inabarcable que años más tarde, Schopenhauer denunciará. La inauguración de los vitalismos engancha evidentemente con cualquier referencia a la transmisión de la vida a través

⁶⁹ F. W. J. Schelling, *Introducción al Proyecto de un sistema de filosofía*, *Op. Cit.*, p. 137 y 146

⁷⁰ Goethe emplea aquí la expresión “*gleisam auf einer geistigen Leiter*”, progresión dentro del mundo natural que no se detiene en el hombre, sino que, como progreso general indefinido, supone la elevación continua hacia formas de existencia siempre más altas. *Geistig*: tesis de la unión de materia y espíritu y de una espiritualización progresiva de la primera.

⁷¹ J. W. von Goethe, Carta a J. G. Schlosser del 30 de agosto de 1799, recogido por Sánchez Meca, en Goethe, *Op. Cit.*, nota 35, p. 73

⁷² F. Schlegel, “La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su destino no es sólo reunir los géneros separados de la poesía y poner en contacto la poesía con la filosofía y la retórica; también quiere, e incluso debe, ora mezclar, ora fundir poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artificial y poesía natural, hacer más viva y social la poesía, más poética la vida y la sociedad; debe poetizar el ingenio, y colmar y saturar las formas del arte con las más puras y variadas materias de la cultura, animándolas con las pulsaciones del humor. La poesía romántica abarca todo lo poético, desde el más grande sistema del arte –que contiene a su vez, varios sistemas- hasta el suspiro, el beso que, en un canto natural, exhala el niño poeta”, Schlegel, Friedrich, “Fragmentos de *Athenaeum*”, n° 116, en Schlegel, F., *Fragmentos, seguido de “Sobre la incomprensibilidad”*, Marbot Ediciones, Barcelona, 2009 p. 81

de la actividad artística o al desarrollo de los seres orgánicos. En su monumental obra *El Mundo como voluntad y representación*⁷³, Schopenhauer sustituye la polaridad naturaleza-espíritu por la de naturaleza como apariencia y voluntad como sustancia, oponiéndose a una concepción materialista de la naturaleza. En este sentido, su pensamiento es similar al de Goethe, pero en realidad, no es extraño que a Schopenhauer le resultara particularmente enojoso la visión no teleológica de la naturaleza expuesta por Goethe, ya que el término *geistig* enlaza de manera clara con el concepto schopenhaueriano de *voluntad*, y, por lo tanto, tuviera que ser referencia obligada en su obra, donde, de hecho, se detiene para criticar a Goethe. En el capítulo 26 de los Complementos al Libro Segundo, *Sobre la teleología*, expone:

*La llamada metamorfosis de las plantas, una idea esbozada por Kaspar Wolf y que bajo esta denominación hiperbólica, Goethe presenta pomposamente y en una difícil exposición como un producto propio, se cuenta entre las explicaciones de lo orgánico desde la causa eficiente; lo único que dice en el fondo es que la naturaleza no empieza cada vez su obra para cada producto, ni los crea de la nada, sino que, como si continuara escribiendo en el mismo estilo, se vincula siempre a lo que ya existe, utiliza, desarrolla y potencia las formas anteriores para llevar adelante su obra; esto es lo mismo que lleva a cabo en el desarrollo del reino animal.*⁷⁴

El caballo de batalla de Schopenhauer es el convencimiento de Goethe de la inexistencia de las causas finales, que, para el primero es lo que da sentido a la naturaleza y que llega a relacionar con el mismo Dios.

Entre las ventajas de las causas finales se encuentra también el hecho de que, mientras toda la causa eficiente se basa siempre últimamente en algo

⁷³ Schopenhauer, A. *Op. Cit.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 772

inexplicable, en una fuerza natural, es decir, una qualitas oculta, por lo que sólo puede proporcionar una explicación relativa, la causa final ofrece en su dominio una explicación suficiente y completa. (...) entonces nos sorprenden su coincidencia y su extraña conspiración, y en virtud de ésta lo mejor se muestra como algo totalmente necesario, y lo necesario a su vez, como si fuera sólo lo mejor y no fuera necesario; entonces empezamos a sospechar que las dos causas, por muy diferente que pueda ser su origen, están relacionadas en la raíz, en la esencia de las cosas en sí.⁷⁵

La *voluntad* de Schopenhauer es hito insoslayable a la hora de explicar una genealogía del término alemán *Einfühlung*. La teoría, que ve su máximo apogeo a finales del siglo XIX y principios del XX, perviviendo incluso hasta mediados de los años 20 del siglo pasado por los Expresionismos alemanes, carece de una doctrina única, sino que se basa en diferentes aproximaciones teóricas, y a la que, claramente, apunta Schopenhauer: *El segundo paso del conocimiento fundamental exige una reflexión más profunda, y consiste en reconocer que esa misma voluntad es la que hace brotar la yema en la planta para que de ella se forme una hoja o una flor, y que la forma regular del cristal sólo es la huella que ha dejado su aspiración momentánea, pues la voluntad en general, como verdadero y único autómaton, en el auténtico sentido de la palabra, es la base de todas las fuerzas de la naturaleza inorgánica, e interviene y actúa en todos sus variados fenómenos, concede poder a sus leyes, e incluso en la masa más bruta se da a conocer como gravedad. (...) Consiste en comprender que lo que en la naturaleza actúa y se mueve, y se presenta en fenómenos cada vez más perfectos, cuando ha prosperado tanto que la luz del conocimiento lo alumbra directamente se nos revela como esa voluntad que es lo que mejor conocemos y que por ello no puede explicarse por ninguna otra cosa, sino que más bien se*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 773

ofrece la explicación de todo lo demás. (...) pues es la esencia del mundo y el núcleo de todos los fenómenos.⁷⁶

Incluso recoge en sus páginas un texto de “un excelente biólogo de nuestro tiempo”, Gottfried Rringhold Treviranus,

*Puede pensarse, sin embargo, una forma de vida en la que el efecto de lo externo sobre lo interno no ocasione más que sentimientos de placer y displacer, y, como consecuencia de ellos, apetencias. Así es la vida de las plantas.*⁷⁷

En la cosmogonía de William Blake asistimos a la construcción de un mundo absolutamente lleno de esas energías de la vida, que plasmará en sus imágenes, cercanas en su dinamismo a algunas de las obras más vitales de Van Gogh. Su mundo está lleno de energías, de flujos vitales, nada es estable. En *The marriage of Heaven and Hell*, el diablo establece la relación cuerpo-energía, alma-razón:

*La única vida que existe es la Energía, que pertenece al cuerpo; la razón es el límite o periferia de la Energía.*⁷⁸

También los métodos científicos que junto al galvanismo y a la electricidad, en la busca del espíritu de la naturaleza, que vincula Novalis, en la reflexión acerca de la misión del artista en la búsqueda del espíritu del mundo:

Ritter busca absolutamente la auténtica anima mundi de la naturaleza. Quiere aprender a leer las letras de imprenta visibles y ponderables y aclarar el disponer de las energías más elevadas del espíritu. Todos los procesos externos han de llegar a ser comprensibles como símbolos y efectos últimos de procesos internos. El estado inacabado de aquéllos ha de ser órgano para éstos,

William Blake, *Los desposorios del Cielo y el Infierno*, 1802



⁷⁶ *Ibid.*, pp. 731-732

⁷⁷ Gottfried Rringhold Treviranus, en su obra *Beiträge zur Aufklärung der Erscheinungen und Gesetze des organischen Lebens* (“Contribuciones a la explicación de los fenómenos y leyes de la vida orgánica”) 1832, vol. II, sección 1. p. 49), en Schopenhauer, *Op. Cit.*, p. 733

⁷⁸ Ver Pujals Gesalí, Esteban, *William Blake*, en Bozal, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas, y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. I, Ed. Visor, 2000, Madrid, p. 278

*y la necesidad de un supuesto de lo personal, como motivo último, ser resultado de todo experimento.*⁷⁹



Esta obsesión por encontrar los vínculos entre la voluntad creadora y la vida, entre la *poiesis* y la fuerza en devenir, enlaza, como decimos, desde Goethe y los primeros románticos, hasta el *constructo vitalista* de Bergson, que incorpora también el término moderno de *energía* que separa ontológicamente de la materia, pero que la modifica sin descanso, en un planteamiento que nos vuelve a recordar a las teorías aristotélicas del hylemorfismo:

*...El impulso de la vida de que hablamos consiste en una exigencia de creación... No puede crear absolutamente, porque ante sí encuentra la materia, es decir, el movimiento inverso al suyo. Pero se agarra a esa materia, que es la necesidad misma, y tiende a introducir en ella la mayor cantidad posible de indeterminación, de energía y de libertad...*⁸⁰.

⁷⁹ Novalis 1799-1800, II, p. 816, en Arnaldo, Javier, *Fragments para una teoría romántica del arte*, Ed. Tecnos, 1994, Madrid, p. 29

⁸⁰ Bergson, *La evolución creadora*, Espasa Calpe, Madrid, 1985, pp. 88-89

Una visión muy particular es aquélla que ofrece Nietzsche acerca del poder creador del artista. El filósofo de Basilea va mucho más allá, relacionando el arte con la Voluntad de Poder, estimulante de las fuerzas activas. El artista santifica la mentira en que representa el mundo⁸¹.

Pero, por encima de todo, el vitalismo de Nietzsche se basa en afirmar la vida y a aceptarla:

*El decir sí a la vida incluso en sus problemas más extraños y duros: la voluntad de vida, regocijándose de su propia inagotabilidad al sacrificar a su tipos más altos, - a eso fue a lo que yo llamé dionisiaco, eso fue lo que yo adiviné como puente que lleva a la psicología del poeta trágico.*⁸²

Como apunta Marchán Fiz, es Nietzsche, en realidad, el vínculo entre el primer romanticismo y el Esteticismo *Fin-de-Siècle*, en dos vertientes. Por un lado, la de la estetización de la vida, que se muestra en el capítulo primero de la tesis, a través de la decoración y la *Gesamtkunstwerk*, y en segundo lugar, a través de la glorificación del arte como órgano único de la vida.

Para Wilde, el gran crítico de la cultura victoriana:

*Cada uno de nosotros y todos además, pasamos nuestro tiempo buscando el secreto de la vida. Pues bien: el secreto de la vida está en el arte.*⁸³

Van de Velde que incorporan como parte fundamental de su fundamento teórico las ideas de la *Einfühlung*:

“La línea toma su fuerza de la energía de quien la ha trazado”

o Louis Sullivan (aunque cabe destacar que esta obra a la que hacemos referencia fue escrita en los años 20, convertida, por tanto, en explicación a posteriori de su obra):

⁸¹ Nietzsche, F.: “El **arte**, dicho sea de manera anticipada, pues alguna vez volveré sobre el tema con más detenimiento, -el arte, en el cual precisamente la **mentira** se santifica, y la **voluntad de engaño** tiene a su favor la buena conciencia, se opone al ideal ascético mucho más radicalmente que la ciencia: así lo advirtió el instinto de Platón, el más grande enemigo del arte producido hasta ahora por Europa”, en *Genealogía de la Moral*, III, 25

⁸² Nietzsche, F., *El crepúsculo de los ídolos, Lo que debo a los antiguos*, nº 5

⁸³ Wilde, Oscar, *El renacimiento inglés del arte*, Ed. Quadrata, 2004, p. 79

*De ahí que, como el germen de la semilla de cualquier planta con sus poderes propios, el hombre puede convertir, en el pensamiento, su propia voluntad como sede del poder vital en un germen de semilla figurado o imaginado que, en última instancia, será la simple base energética de una teorías del florecimiento, abarcando en concordancia una teoría del control plástico de lo inorgánico.*⁸⁴

⁸⁴ Sullivan, Louis H., *Un sistema de ornamento arquitectónico acorde con una filosofía de los poderes del hombre*, 1923, ed. española: Colegio de Aparejadores y Técnicos de Murcia, Valencia, 1985, p. 5

**V. Natural frente a artificial. Naturaleza contra cultura.
Naturaleza contra arte.**

*¡Oh, sagrada naturaleza! A menudo tienes que retroceder ante la moda y hacer sitio a los preceptos de los hombres!*⁸⁵



Conozco, empero, dos lenguajes maravillosos por los que el Creador concedió al hombre captar y entender las cosas celestiales en toda su fuerza. (...) mueven todo nuestro ser, de manera maravillosa, de una vez, y se aprietan a cada nervio y a cada gota de sangre que nos pertenezca. Uno de estos lenguajes maravillosos sólo lo habla Dios, el otro es hablado por unos pocos escogidos entre los hombres que Él consagró como sus preferidos. Me refiero a la naturaleza y el arte.

Wilhelm Heinrich Wackenroder, 1796

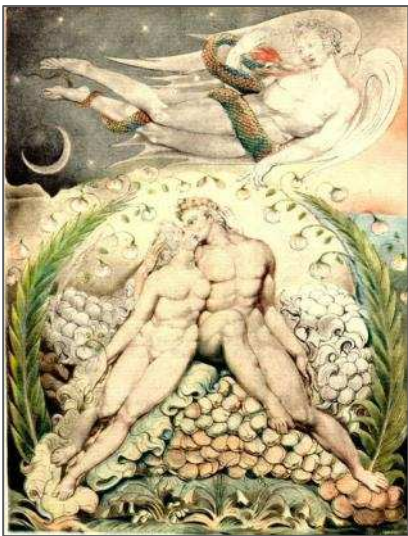
Daniel Nikolaus Chodowiecki,
Afectación y Naturaleza

Una de las características que nos permiten distinguir lo *moderno* en las primeras fases de su nacimiento, es la detección consciente de una concepción fragmentada del espíritu humano. La unidad originaria –que para los poetas del *Frühromantik* había encontrado su apogeo en la Grecia clásica– ha desaparecido. A la naturaleza se oponen la cultura y la historia, esta segunda, que acaba de eclosionar en la escena europea. Una fragmentación que Schiller –uno de los primeros autores en denunciarla– resuelve a través de la belleza y de la educación estética, que devolverá al hombre su ser completo. En realidad, Schiller, a quien Goethe denuncia por haber abandonado a su madre, la naturaleza, trabaja siempre mediante la confrontación de estos contrarios, entre la cultura y la naturaleza, la formación (*Bildung*) artificial y la natural, o lo ingenuo y lo sentimental,

⁸⁵ Friedrich, Caspar David, en Arnaldo, *Estilo y Naturaleza, La obra de arte en el romanticismo alemán*, Visor, 1990, Madrid, p. 62

que continuarán los románticos⁸⁶. Esa búsqueda de la unidad y la consciencia de su imposibilidad, del distorsionante efecto de la cultura sobre el espíritu se aprecia en el texto de Hölderlin, fragmento del *Hiperión, o el eremita en Grecia* (1797). Hölderlin es consciente de que el sueño es irrealizable:

A ser uno con todo lo viviente, volver en un feliz olvido de sí mismo, al todo de la naturaleza. A menudo alcanzo esa cumbre...pero un momento de reflexión basta para despeñarme de ella. Medito, y me encuentro como estaba antes, solo, con todos los dolores propios de la condición mortal, y el asilo de mi corazón, el mundo enteramente uno, desaparece; la naturaleza se cruza de brazos, y yo me encuentro ante ella como ante un extraño, y no la comprendo. Ojala no hubiera ido nunca a vuestras escuelas, pues en ellas es donde me volví tan razonable, donde aprendí a diferenciarme de manera fundamental de lo que me rodea; ahora estoy aislado entre la hermosura del mundo, he sido así expulsado del jardín de la naturaleza, donde crecía y florecía, y me agosto al sol del mediodía. Oh, sí! El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona.



William Blake, ilustración de *El Paraíso Perdido* de Milton. El Paraíso se presenta como una cúpula vegetal, burbujeante de vida.

Sin embargo, J. J. Rousseau, padre de una visión benigna y edulcorada de la naturaleza identifica las figuras de la madre con la naturaleza y la del padre con la cultura, participando así en esta visión dualista. *Todo está bien al salir de manos del autor de la naturaleza; todo degenera en manos del hombre*⁸⁷

Desde aquí se abre una línea que, pasando por los compromisos de reforma de la vida en Alemania, el rechazo de la ciudad y la recuperación de lo natural se filtra hasta nuestros días bajo el nombre de ecología. Años más tarde Wilde reaviva su recuerdo como llamada a la vuelta a la naturaleza.

⁸⁶ Ver Marchán, S, *La estética en la cultura moderna: de la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Alianza Ed., 1987, Madrid, Capítulo III, pp. 61-80

⁸⁷ J. J. Rousseau, *Emilio o la educación*, El Aleph, Buenos Aires, 2000, p. 8

*Rousseau, junto al callado lago y la montaña, había retrotraído a la Humanidad a la edad de oro que siempre está en nosotros, y arengado la vuelta a la Naturaleza con una facundia apasionada cuya música perdura todavía en nuestro aire vivo del Norte.*⁸⁸

El mito de Grecia

Sin embargo, en el XVIII, la contradicción les lleva hasta Grecia. Sólo a la cultura griega le fue dado el conseguir la unidad, ser una, cultura y naturaleza, forma y contenido, guirnaldas, bosques, altares y templos. El hombre griego, según esa reinención de Grecia que tuvo lugar durante el principio del romanticismo, disfrutaba de una envidiable unidad espiritual que la civilización moderna había perdido. La melancolía por ese orden desaparecido la encontramos de manera reiterada en la literatura romántica, tanto en lengua germana como inglesa, apareciendo en recurrentes referencias a la pérdida de esta comunión entre la obra del hombre y la de la naturaleza. Al final, en realidad, se asume que la escisión es inevitable. En este problema, en la fragmentación y en la pérdida de la unidad se centra Schiller en su Carta VI de 1795:

*Los griegos consiguieron ese grado, y cuando quisieron avanzar a una cultura superior hubieron de renunciar, como nosotros, a la totalidad de su ser y seguir la verdad por caminos separados.*⁸⁹

Valgan como ejemplo, pues es abundantísima la cantidad de textos que aluden a este problema, estos dos poemas:

⁸⁸ Wilde, Oscar, *Op. Cit.*, p. 16

⁸⁹ Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Ed. Aguilar, Madrid, 1963 Carta VI (1795), p. 49

GRECIA⁹⁰

*Tanto vale el hombre y tanto vale el esplendor de la vida,
Los hombres a menudo son amos de la naturaleza,
Para ellos la tierra hermosa no está escondida,
Sino que con dulzura se desnuda mañana y tarde.
Los campos abiertos son como los días de la siega,
Alrededor se extiende espiritual la vieja Leyenda,
Una vida nueva vuelve siempre a nuestra humanidad,
Y el año se inclina aún una vez silenciosamente.*

A UNA URNA GRIEGA⁹¹

*Tú, todavía virgen esposa de la calma,
criatura nutrida de silencio y de tiempo,
narradora del bosque que nos cuentas
una florida historia más suave que estos versos.
En el foliado friso ¿qué leyenda te ronda
de dioses o mortales, o de ambos quizá,
que en el Tempe se ven o en los valles de Arcadia?*

(...)

*¡Forma ática, hermosa actitud! Guarnecida
con pro genie de hombres y doncellas de mármol,
con ramas de los bosques y con hollada hierba.
Tu empeño, ¡oh, silenciosa forma!, nuestros pensares
vence, como lo eterno: ¡oh tú, pastoral fría!*

⁹⁰ Friedrich Hölderlin, *Grecia*, 1797

⁹¹ John Keats, *Oda a una urna griega*, 1817

Oda a una urna griega, de la que Wilde, un reconocido admirador de la obra de Keats dirá:

Oda a una urna griega encuentra su expresión más certera e irreproachable en el espectáculo del “Paraíso Terrenal”,⁹²



K. F. Schinkel, *Vista al florecimiento de Grecia*, 1824.

Lo que nos devuelve a esa concepción paradisíaca del mundo griego. La idealización de Grecia se aprecia en todas las manifestaciones de la cultura, desde la filosofía a las artes aplicadas. El melancólico cuadro de K. F. Schinkel muestra de manera gráfica cuál es esa imagen que de la Grecia clásica se ha creado en el ocaso ilustrado: los hombres desnudos –pues no sienten pudor ni necesidad- construyen un templo que se funde en el paisaje. A lo lejos, en un día cálido, se ve una acrópolis que crece aparentemente de la montaña. Los problemas temporales a los que alude Rosario Assunto en *La Antigüedad como futuro*⁹³, eclosionan a finales del siglo XVIII, con la llegada de la historia a la cultura europea y serán la alternativa al regreso a la naturaleza que comentaremos a continuación.

Es Nietzsche el que resolverá esta fascinación por Grecia, que, no olvidemos, se ampliaba a otros conceptos y disciplinas, aplicados de manera

⁹² Wilde, Oscar, *Op. Cit.*, p. 39

⁹³ Assunto, R., *La Antigüedad como futuro, Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, Visor Distribuciones, 1990 (1973)

paralela, es decir, basar su valor en la reconciliación de contrarios, como lo ocurrido con los conceptos *Kunstform* y la *Kernform* de los teóricos de arquitectura alemanes y que comentaremos en el capítulo Primero. Eso nos da una idea de hasta dónde llegaba la veneración por Grecia como resolución del problema de la fragmentación.

Nietzsche, como decimos, trabaja en esta misma vía, la de otorgar a Grecia la capacidad, única, aparentemente irrepetible, de reconciliar los opuestos en el seno del espíritu humano. A diferencia de la tradición idealista, él sitúa este momento glorioso en la Grecia legendaria de Homero. Sin embargo, su planteamiento es también diverso de los anteriores en el sentido de que es menos ingenuo, porque no nos retransmite una visión bucólica de Grecia, sino salvaje. No trata de regresar a ella, sino de proyectar su análisis en una crítica a la cultura de su tiempo. La dualidad se mantiene, pero en este caso es la dualidad entre el sueño y la embriaguez, entre la belleza y lo patológico, aunque termina por reconocer en la antítesis una relación muy directa con lo natural:

*Los griegos, que en sus dioses dicen y a la vez callan la doctrina secreta de su visión del mundo, erigieron dos divinidades, Apolo y Dioniso, como doble fuente de su arte. En la esfera del arte estos nombres representan antítesis estilísticas que caminan una junto a otra, casi siempre luchando entre sí, y que sólo una vez aparecen fundidas, en el instante del florecimiento de la "voluntad" helénica, formando la obra de arte de la tragedia ática. En dos estados, en efecto, alcanza el ser humano la delicia de la existencia, en el sueño y en la embriaguez. (...) Las fiestas de Dioniso no sólo establecen un pacto entre los hombres, también reconcilian al ser humano con la naturaleza.*⁹⁴

⁹⁴ Nietzsche, F., *La visión dionisíaca del mundo*, 1870, I

Búsqueda de una nueva mitología

Otras estrategias serán también estudiadas por los autores modernos. Como decimos, Marchán insiste en el diagnóstico de la modernidad a través de la fragmentación, actitud que ya se atisba en la conocida *querelle* francesa del XVII, es decir, la diferenciación entre lo clásico como lo bello y lo moderno -la moda- como lo interesante, y cuyas consecuencias aún se pueden observar en las vanguardias históricas. La necesidad de encontrar una mediación, una tercera vía entre lo Antiguo y lo Moderno, será asumido por las generaciones posteriores, y en ocasiones reservado al *constructo* artificial de lo natural mediante la fantasía.

Lo bello del arte, en efecto, no es la naturaleza misma, sino sólo una imitación de ella en un médium que es en todo diverso de lo imitado. Imitación es semejanza formal de lo materialmente diverso.

No se acuda a la arquitectura, mecánica bella, arte de la jardinería, arte de la danza y similares para hacer valer algún reparo; pues que también estas artes se subordinan al mismo principio, aunque no imitan a ningún producto de la naturaleza, o no necesitan médium alguno para ello.

En el arte la naturaleza del objeto no se representa, pues en ella misma su personalidad e individualidad, sino a través de un médium, el cual, a su vez:

a) *tiene su propia individualidad y naturaleza*

b) *depende del artista al cual hay que contemplar igualmente como una naturaleza que es la suya propia (...) La naturaleza es el médium del cual se sirve el poeta consiste pues en una tendencia a lo universal, y de ahí que entre en litigio con la designación de lo individual. El lenguaje emplaza todo ante el entendimiento y el poeta debe llevar todo ante la imaginación (exponer): el arte de la poesía quiere intuiciones, el lenguaje sólo da conceptos.⁹⁵*

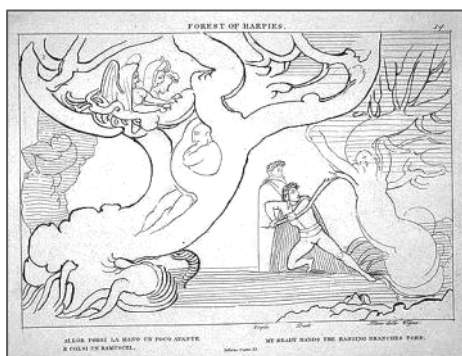
⁹⁵ Schiller, Friedrich, *Escritos sobre estética*, Ed. Tecnos, Madrid, 1990, pp. 57 y 63

Este será un tema recurrente, que lleva a la poesía al campo de la ontología, y que hemos anunciado en el tema de la oposición entre física y poesía.

La necesidad de conciliar de nuevo la naturaleza con la cultura, que se consideran en este momento escindidas, lleva a los autores de Weimar a la búsqueda de una nueva mitología, como a continuación vemos en Friedrich Schlegel, y también en Hölderlin.

En *Discurso sobre la mitología*, de 1800, Schlegel plantea los principios de una poesía que ambiciona ser órgano de una reflexión sobre el mundo, en clara sintonía con el Idealismo de Fichte, y sin olvidar las referencias al panteísmo de Spinoza. Para Schlegel, el arte, generador de una nueva realidad, debe nacer del yo, por tanto, ser artificial, para explicar la naturaleza. Esta puede ser la clave en esa búsqueda de la armonía, esa nueva mitología que muestra síntomas de oposición a lo antiguo –por tanto es moderno y artificial- pero que trata de incluir a lo antiguo –es decir, lo griego y lo natural:

La nueva mitología debe, por el contrario, llegar a formarse a partir de la profundidad más honda del espíritu; debe ser la más artística de todas las obras de arte, pues debe englobar todas las otras, un nuevo lecho y recipiente para la antigua eterna originaria fuente de la poesía y el infinito poema mismo que guarda los gérmenes de todos los demás poemas (...) la más elevada belleza, así como el orden supremo, son propiamente sólo los del caos.⁹⁶



John Flaxman, *El Bosque de las Arpías*, ilustraciones para *La Odisea*, 1835.

El papel del artista, la creación de la nueva mitología, una didascálica que muestre los secretos ocultos de la naturaleza:

(...) ¿Y qué es una mitología bella, sino la expresión jeroglífica de la naturaleza circundante en esa glorificación de fantasía y amor? (...) La mitología es tal arte de la naturaleza.

⁹⁶ Schlegel, Friedrich, “Discurso sobre la mitología”, en Schlegel, Friedrich, *Poesía y Filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 1994, pp. 118-119

Y, por supuesto, el papel de la fantasía –es realmente esa artificialidad de la que habla Schlegel, diferente a la que se opone a la naturaleza, porque lo que hace es comprenderla, abstraerla, explicarla, aprehenderla:

*(...) Pues este es el comienzo de toda la poesía, abolir el funcionamiento y las leyes de la razón y trasladarnos de nuevo a la bella confusión de la fantasía, al caos original de la naturaleza*⁹⁷

y es, desde luego, el artista, el poeta el transcriptor; así, la filosofía se convierte en poesía y los artistas en filósofos; sólo a ellos les fue dado el poder de ver más allá de la fragmentación, más allá de los fenómenos dispersos de la naturaleza:

*El carácter accidental de la naturaleza parece también unirse de por sí a la idea de personalidad humana y, de ese modo pudo ser entendido más fácilmente. Por tal razón, fue la poesía el instrumento favorito del amigo de la naturaleza; y en los poemas es donde más claramente se ha manifestado el espíritu de la misma.*⁹⁸

En la misma dirección, Hölderlin poetiza: *...y los signos son, desde tiempos remotos, el lenguaje de los dioses*⁹⁹

Es decir, la búsqueda de la nueva mitología que denuncia Schlegel va asociada a una comprensión simbólica de los acontecimientos naturales. Así, el artista se convierte en salvador, su ambición y su obligación será convertir el mundo en poesía, el artista es el filósofo y el científico: así lo plantea Hermann Hesse en la narración sobre los últimos días de Hölderlin:

*El tímido joven aún no había comprendido en profundidad las voces implorantes, aún pura era su necesidad interior de convertirse en el espejo transfigurador de la belleza del mundo*¹⁰⁰

⁹⁷ Schlegel, *Op. Cit.*, p. 119

⁹⁸ *Ibid*

⁹⁹ Hölderlin, Friedrich, en Heidegger, Martin, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, 1942, consultado en: www.heideggeriana.com.ar/textos/holderlin_esencia-poesia.htm, fecha 02-10-2008

También, desde la pintura, y con algunas matizaciones, Carl Gustav Carus expone:

*La belleza no es sino aquello mediante lo cual se despierta en nosotros el sentimiento de la esencia divina en la naturaleza, es decir, en el mundo de las manifestaciones sensoriales; (...) Lo bello, por tanto, no puede ser otra cosa que la penetración pareja de razón y naturaleza, pues, dado que lo más elevado y Uno tan sólo se evidencia bajo las formas de la naturaleza y la razón, tan pronto como la naturaleza aparezca penetrada de razón y hecha forma, también se nos aparecerá la idea de la esencia divina, el yo entrará en relación con esa infinitud que se revela. (...)*¹⁰¹

E, incluso Bachelard, ya en el siglo XX, comparte esta noción de la apropiación del mundo y de la naturaleza:

Poseo el mundo tanto más cuanto mayor habilidad tenga para miniaturizarlo. Pero de paso hay que comprender que en la miniatura los valores se condensan y se enriquecen. No basta una dialéctica platónica de lo grande y de lo pequeño para conocer las virtudes dinámicas de la miniatura. Hay que rebasar la lógica para vivir lo grande que existe dentro de lo pequeño"¹⁰²

En definitiva, para explicar la naturaleza, el artista debe trabajar a través de una simbolización o poetización del mundo natural, y es el arabesco la figura que materializa esa posibilidad, que se aleja de una imitación directa de la naturaleza para buscar en lo más intrínseco del alma y convertirse en espejo infinito y progresivo de la realidad:

¹⁰⁰ Hesse, Hermann, *En el jardín de Pressel, un cuento de la vieja Tübinga*, 1913, p. 2

¹⁰¹ Carus, Carl Gustav, *De la representación de la idea de belleza en la naturaleza paisajística* (1815-1822), en Arnaldo, Javier, *Fragmentos...*, pp. 164-165

¹⁰² Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*. Fondo de Cultura económica, Buenos Aires, 2000, pp. 137-138

*La organización es la misma, y ciertamente el arabesco el arabesco es la forma más antigua y originaria de la fantasía humana*¹⁰³.

O también Novalis:

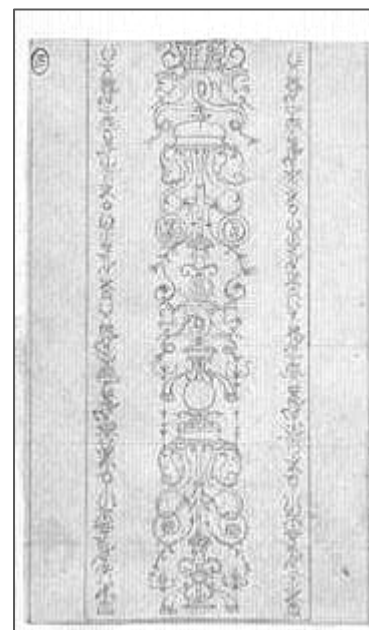
*28. La auténtica música **visible** son los arabescos, las muestras, los ornamentos.*¹⁰⁴

Quien añade en otro fragmento:

*133. Toda convicción es independiente de la verdad de la naturaleza —está en relación con la verdad de la maravilla o verdad mágica. La verdad de la naturaleza puede persuadir sólo en tanto se convierte en verdad de la maravilla. Toda prueba se funda en la convicción, y es, por consiguiente, un orden necesaria en un estado de carencia de verdad mágica universal. También en virtud de ello descansan todas las verdades de la naturaleza en verdades de la maravilla.(...) La gran diferencia es ésta; el organismo del artista ha obtenido la semilla de la vida autocreadora, él ha elevado para el espíritu la capacidad de excitación de ésta, y se encuentra por ello en la situación propicia para despedir hacia afuera ideas por medio de ella a su albedrío —sin solicitud exterior —Utilizarla como utensilio para las modificaciones aleatorias del mundo real —por el contrario, dirigirse a ella en los no artistas sólo con que aparezca una solicitud exterior, y el espíritu parecerá someterse a la coacción, o encontrarse como la materia inerte, bajo las leyes fundamentales de la mecánica, de que toda mutación presupone una causa exterior, y que efecto y contraefecto han de ser iguales en todos los momentos.*¹⁰⁵



Lequeu, estudio de arabesco.



Percier, estudio de arabesco.

¹⁰³ Schlegel, *Op. Cit.*, p. 123

¹⁰⁴ Novalis, *Fragmentos y estudios*, en Arnaldo, J., *Op. Cit.*, p. 162

¹⁰⁵ Novalis, *Poeticismos* (1789), en Arnaldo, J., *Op Cit*, p. 111

Volveremos a este problema, el del arabesco, en más profundidad, en el capítulo primero, en busca de la estilización del referente natural y su aplicación en la arquitectura y el estilo, entendiendo, dentro de esta genealogía, la relación estrecha y ansiada, con lo oriental:

En Oriente debemos buscar lo romántico más elevado; y si surgen creaciones nuestras de su flujo, quizá vuelva a ser occidental.

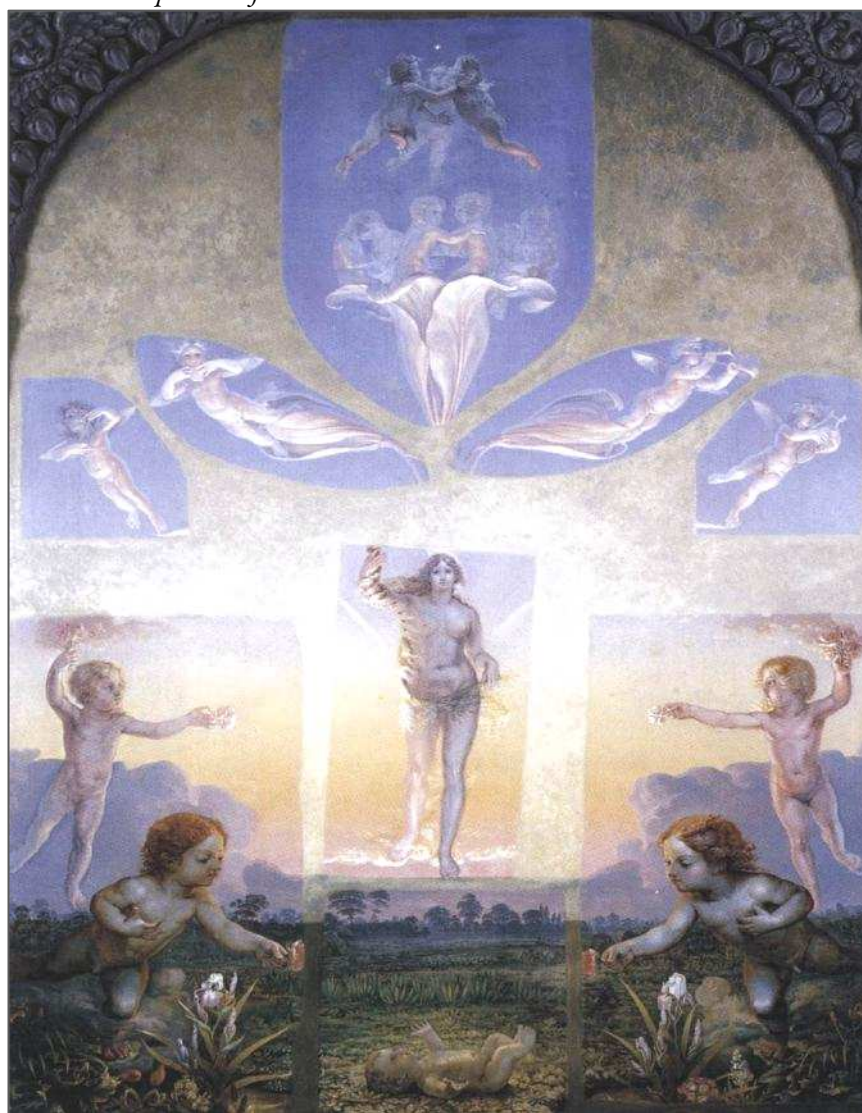
Esta capacidad del artista por exteriorizar lo más profundo a través de sus obras, la conversión de la estética en órgano de la filosofía y la conciliación de historia y naturaleza, lo resume Schelling así:

Si la intuición estética es solamente la intuición trascendental objetivada, se comprende de por sí que el arte es el único órgano verdadero y eterno al mismo tiempo, y documento de la filosofía, que nos dice siempre, y de un modo renovado, lo que la filosofía no puede representar exteriormente, es decir, lo que hay de inconsciente en el obrar y en el crear, y su identidad originaria con lo consciente: el arte es, por tanto, lo supremo para el filósofo, ya que le abre, por así decirlo, el sagrario en el que arde, fundido como una llama perenne y originaria, lo que está separado en la naturaleza y en la historia¹⁰⁶

¹⁰⁶ Cfr. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, en *Schriften von 1799-1801*, p. 625-628, en Marchán, S., *Op. Cit.*, Capítulo V, p. 111 Ver nota al margen, p. XLVI

O, también en palabras de Schelling

*Yo hablo de un arte más sagrado, que según expresión de los antiguos, es una herramienta de los dioses, un pregonero de los secretos divinos, un descubridor de las ideas, de la belleza no nacida, cuyo rayo no profanado alumbra íntimamente sólo a las almas puras y cuya figura está tan escondida y es tan inaccesible para el ojo humano como la de la misma verdad.*¹⁰⁷



Phillipe Otto Runge, *Las horas del día, La Mañana*, 1808

Si la intuición estética sólo es la trascendental objetivada, es evidente que el arte es el único órgano verdadero y eterno y a la vez el documento de la filosofía (...) el arte es lo supremo para el filósofo (...) La visión que el filósofo se hace artificialmente de la naturaleza es para el arte la originaria y natural. -Lo que llamamos naturaleza es un poema cifrado en maravillosos caracteres ocultos.

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling
Sistema del idealismo trascendental

En su *Filosofía del arte*, obra de 1802, trabaja sobre esta capacidad simbólica del arte en cuanto imitación de la naturaleza:

¹⁰⁷ Schelling, Friedrich, *Lecciones sobre el Método de los estudios Académicos*, Editora Nacional, Madrid, 1984, p. 189

*No presenta la filosofía las cosas reales, sino sus arquetipos, e igual hace el arte, y los arquetipos mismos, a los que las argumentaciones filosóficas refieren aquéllas (las cosas reales) como reflejos imperfectos, son lo que en el arte mismo se hace objetivo –como arquetipos, y, por consiguiente, en su perfección-, y en el mundo reflejo mismo, representan el mundo intelectual. Así, para ofrecer algún ejemplo, la música no es más que el ritmo arquetípico de la naturaleza y del universo mismo que irrumpe en el mundo imitado por medio del arte. Las formas perfectas que la plástica crea son los arquetipos de la naturaleza orgánica misma representados objetivamente. La epopeya homérica es la identidad misma, en cuanto esta es la base de la historia en el absoluto. Toda pintura descubre el mundo intelectual.*¹⁰⁸

... y como demuestra Hugo von Hofmannsthal, aunque renunciando a ella, denunciando su imposibilidad, cuando se despidió de la poesía, a través de la biográfica *Carta de Lord Chandos*:

*Quería descifrar como jeroglíficos de una sabiduría inagotable y secreta, cuyo hálito creía percibir a veces como detrás de un velo, las fábulas, los relatos míticos que nos han legado los antiguos y por los que sienten un gusto infinito e irreflexivo los pintores y escultores.*¹⁰⁹

Nietzsche reclama, como los primeros románticos, la fuerza mitopoiética del *logos* para leer en el inagotable libro de la naturaleza.

Platón **contra** Homero: éste es el antagonismo total, genuino - de un lado el «allendista» con la mejor voluntad, el gran calumniador de la vida, de otro el involuntario divinizador de ésta, la **áurea** naturaleza.

Nietzsche insistirá en la necesidad de rehacer la realidad, pero sin renegar de ella, *repetirla* a través de la *selección*:

¹⁰⁸ Schelling, F. W. J., *Philosophie der Kunst, Forma del arte*, 1802, en Arnaldo, Javier, *Fragmentos...*, p. 87.

¹⁰⁹ A. von Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos*, 1902

*Aquí la apariencia significa la realidad repetida una vez más pero bajo forma de selección, de duplicación, de corrección. El artista trágico no es un pesimista, dice sí a todo lo que es problemático y terrible, es dionisiaco.*¹¹⁰

Desde la crítica a la cultura de su tiempo Nietzsche se desmarca de los artistas *Spätromantik* en su empeño por una simbolización esclava de rutinas gramaticales, “supersticiones de los lógicos” “con nuestra humana razón, pequeña y cuadrada”¹¹¹, regularidades, que contrastan con una nueva concepción de la realidad y el trabajo de la diferencia que propondrá el filósofo. Nietzsche bucea entre la poesía, el arte y la interpretación, más allá de una pueril eliminación de las diferencias (*adiaphoria*), que para el hombre occidental supondría la eliminación del miedo hacia el mundo:

*Perdónese me el que yo, como viejo filólogo que no puede dejar su malicia, señale con el dedo las malas artes de la interpretación: pero es que esa “regularidad” de la naturaleza de que vosotros habláis con tanto orgullo, como si no existiese gracias a vuestra interpretación y a vuestra mala “filología”, ¡Ella no es una realidad de hecho, no es un “texto”, antes bien es sólo un arreglo y una distorsión ingenuamente humanitarios del sentido, con los que complacéis bastante a los instintos democráticos del alma moderna!*¹¹²

*Sin el antiguo hábito del miedo, que nos hacía ver todo esto en una relación secundaria y remota, no gustaríamos ahora los goces que la naturaleza nos produce (...)*¹¹³

¹¹⁰ Nietzsche., *Genealogía de la moral*, “La razón en la filosofía”, aforismo 6, en Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2002, p. 145 (nota 4)

¹¹¹ Nietzsche, *La gaya ciencia*, aforismo 373

¹¹² Cfr. Nietzsche, en Barrios Casares, Manuel, *Nietzsche y el retorno romántico a la naturaleza*, en *Revista de la sociedad española de estudios sobre Friedrich Nietzsche*, nº 5, abril de 2005, p. 54

¹¹³ Nietzsche, *Morgenröte*, p. 89

De la naturaleza a la mitología. De la mitología al logos. Del logos a lo artificial.

Existe una última vía en la resolución del antagonismo entre la cultura y la naturaleza, y esta es la del rechazo mismo a la naturaleza, vía que, probablemente, sea la más exitosa, pero que siempre estará enlazada con lo natural a través de la vía del simbolismo. Como ya habíamos apuntado, la fragmentación característica de principios del XIX introduce el concepto de lo moderno en lo interesante, relacionados con lo artificial, antagónicos, por tanto de lo natural, factor que irá ganando peso en la balanza, y llegará a destituir a lo natural en un camino cuya vía se abre con los primeros románticos, alcanzará su fundamento teórico con Hegel y Baudelaire y llevará a la búsqueda de la abstracción a principios del siglo XX.

Sin embargo, este camino aparece jalonado de intentos de regresar de diversas maneras a lo natural, unas veces de manera sentimental o decadente, otras a través de la propia artificiosidad.

Hegel deslinda estética de filosofía del arte, desplazando la primera a la segunda, lo que tendrá una influencia tan extensa que se puede rastrear incluso en nuestra modernidad, al eliminar del problema de la belleza lo bello natural, buscando exclusivamente la representación de la Idea a través del arte, esto es, el arte bello. Hegel considera que la expresión *filosofía del arte* –y no el término *estética*– se ciñe mejor a los propósitos de la filosofía cuando se trata de dar cuenta de la experiencia estética¹¹⁴. La fórmula *estética*, en su opinión, hace prevalecer el juicio subjetivo, el mero goce del gusto, el paladeo insustancial y efímero, y nos impide desplegar el esfuerzo del concepto para comprender en su complejidad el lugar y la función del arte en el conjunto de la experiencia humana. El esfuerzo hegeliano podría ser además considerado como el intento por restablecer, en cierta medida, una forma de unidad, encarnada en su ambiciosa propuesta de tomar a la

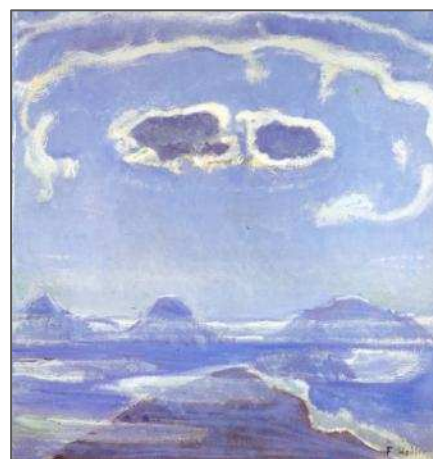
¹¹⁴ Friedrich Schlegel ya había comentado ese problema semántico en sus *Fragmentos*: (40) “El sentido que se ha dado en Alemania al término “estética” , y que continúa vigente, denota un desconocimiento tan perfecto de la cosa designada como de la lengua que la designa. ¿porqué lo conservamos aún?”, Schlegel, F., en “Fragmentos del Liceo”, en *Fragmentos seguido de Sobre la incomprensibilidad*, Marbot Ediciones, Barcelona, 2009.

filosofía, la religión y al arte como momentos del Espíritu, que en Kant habían sido separados.

En su *Introducción a la Estética* hace descarados esfuerzos por mostrar su desinterés por la belleza natural, como cuando afirmaba haber cruzado los Alpes sin inmutarse ante la inmensidad de la naturaleza que le rodeaba¹¹⁵, y es que: “*Lo bello artístico está, asimismo, por encima de la belleza de la naturaleza*”¹¹⁶

Sin embargo tenemos una vía por la que se cuele –otra vez- la vuelta a lo natural. A través de la metáfora de un sol exterior que en el alba deslumbra al hombre y es oscurecido por un sol interior, abre experiencias en el campo de las heterotopías, es decir, la representación de los mundos interiores, que en muchos casos se van a interpretar en clave natural, de lo inconsciente. En realidad, fuera de los planteamientos que veremos a continuación, que asumen la preeminencia de lo artificioso sobre lo natural, este escape hacia los lugares más profundos del alma es la única salida desde mediados del siglo XIX, reacción ante un mundo convulso de revoluciones sociales e industriales. Este tema lo trataremos en el capítulo 3 de esta investigación, escrutando las estrategias escapistas de los mecanismos a través de los que sería posible trasladarnos a los más recónditos *jardines interiores* de nuestra consciencia.

Esta vía la anuncia Marchán cuando propone¹¹⁷ que una de las consecuencias de lo que llama Hegel “el fin del arte” es la polarización de las experiencias artísticas entre las que trabajan con una interioridad absoluta –es decir, simbólica y absolutamente subjetiva- y las que afrontan lo accidental y las facetas heterogéneas de la realidad, propias de los



Ferdinand Hodler, *Los Alpes*, 1919

¹¹⁵ “Hoy hemos visto estos glaciares a sólo hira y media de distancia. Se puede decir que sólo es un nuevo modo de ver, incapaz de dar al espíritu otro trabajo que el de llamarle la atención(...)”, Hegel, G. W. F. “Diario de un viaje a través de los Alpes”, en Hegel, G. W. F., *Escritos de Juventud*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 199

¹¹⁶ Hegel, G. W. F., *Introducción a la estética*, Ed. Península, 2001, Barcelona, p. 14

¹¹⁷ Marchán, S., *Op. Cit.*, p. 148

naturalismos y realismos decimonónicos. Por otro lado “el fin del arte” acaba con la idea del artista como catalizador de lo infinito, de lo sustancial y sugiere, por el contrario, un arte en que el artista tiene garantizada la libertad creativa, inmersos ya en la *teoría del genio*, pues:

*El artista emplea su acopio de imágenes, modos de configuración, formas pasadas del arte que, tomadas por sí mismas, le son indiferentes y solamente se convierten en relevantes cuando las considera como las más apropiadas para este o aquel tema... De este modo, ahora, tanto toda forma como todo tema están al servicio y dictado del artista*¹¹⁸

un arte, por tanto, que asume la fragmentación, que busca ser un proceso de reflexión y que apunta hacia una autonomía de los procesos artísticos ahogando progresivamente la necesidad de justificación en las referencias externas –es decir, *l'art pour l'art*–, característica que pone de manifiesto el anuncio de la *Pura Visualidad* de finales del siglo XIX.

Prueba de este giro es el conocido caso del Preludio Opus 24, nº15 de Chopin, al que George Sand rebautizó como “Gotas de lluvia”, nombre que él rechazaba, porque no quería referencias extramusicales a sus obras.

Es interesante ver cómo los artistas decadentes asumen el mensaje de Hegel a través de la *modernité*, que empiezan a identificar la acción artística con la representación de lo presente, lo contingente y fugitivo:

*La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente.*¹¹⁹

Charles Baudelaire se mofa de la representación de lo verde, a lo que denomina “santas hortalizas”. El influjo de Hegel se deja sentir claramente en la intromisión hacia dentro, que censura cualquier sentimentalidad hacia lo natural. Los autores de la *Décadence* liberan el arte de todo sistema y trabajan en la búsqueda de un arte absolutamente artificioso, introvertido, que se aleja del referente real y se posicionan en las regiones

¹¹⁸ Hegel, G. W. F. “Diario de un viaje a través de los Alpes”, en Hegel, G. W. F., *Op. Cit.*, p. 199

¹¹⁹ Ch. Baudelaire, *El pintor de la vida Moderna*, Ed. Visor, p. 46

más profundas del espíritu, en la *teorías del genio*. El breve relato de Honoré de Balzac, *La obra maestra desconocida* (1831), uno de cuyos fragmentos presentamos, se convertirá en lo que luego la modernidad elevará a primera teoría del arte abstracto:

-El viejo lansquenete se burla de nosotros -dijo Poussin volviendo ante el pretendido cuadro-. Aquí no veo más que colores confusamente amontonados y contenidos por una multitud de extrañas líneas que forman un muro de pintura.

-Estamos en un error, ¡mire!... -continuó Porbus.

Al acercarse percibieron, en una esquina del lienzo, el extremo de un pie desnudo que salta de ese caos de colores, de tonalidades, de matices indecisos, de aquella especie de bruma sin forma; un pie delicioso, ¡un pie vivo! Quedaron petrificados de admiración ante ese fragmento librado de una increíble, de una lenta y progresiva destrucción. Aquel pie aparecía allí como el torso de alguna Venus de mármol de Paros que surgiera entre los escombros de una ciudad incendiada.

-¡Hay una mujer ahí debajo! -exclamó Porbus¹²⁰

El rechazo del referente natural, pues, se convierte en lugar común de este romanticismo tardío. La referencia natural será sustituida por la experiencia interior¹²¹. Y a partir de aquí, hasta la llegada de la abstracción proclamada en 1913 por Kandinsky, Malévich o Apollinaire, encontramos una serie de denuncias, advertencias ante la tentación de representar la naturaleza, y lanzando vías alternativas de trabajo, como el desplazamiento hacia artes exóticos, orientales o primitivos.

¹²⁰ H. De Balzac, *La obra maestra desconocida* (1831)

¹²¹ “El principio de la accidentalidad interior se trasluce en la estética baudeleriana de lo insólito, del exotismo, que evoca la nostalgia romántica del Voyage en Orient, así como en la belleza bizarra, sinónimo de lo raro, lo extraño, extravagante o caprichoso. Será, sin duda, el flâneur –personaje callejero y mirón- la figura más caracterizada de la subjetividad lírica moderna, de lo accidental y contingente, y su plasmación más elocuente la encontraremos en Los pequeños poemas en prosa (1858-67) del propio Baudelaire”, Marchán, S., *Op. Cit.*, p. 161

Maurice Dense advierte la vulgaridad de representar la naturaleza –las *hortalizas*, diría Baudelaire-, ante el florecimiento de corrientes naturalistas, que provienen de los prerrafaelistas ingleses y que en Francia se denominó *Neotradicionalismo*:

*XXIV. ¿El arte es la santificación de la naturaleza, de esa naturaleza que todos que se contenta con vivir! Pero ¿en qué consiste el gran arte llamado decorativo de los hindúes, asirios, egipcios, griegos, el arte medieval y del renacimiento y las obras decididamente superiores del arte moderno? En el disfrazamiento de las sensaciones vulgares –de los objetos naturales- en iconos sagrados, herméticos, imponentes.*¹²²

Incluso en el ámbito anglosajón podemos encontrar, eso sí, en momento tan tardíos como 1914, un rechazo de la infantil admiración por los objetos naturales:

*Se sostiene popularmente que uno debe admirarse exclusivamente de los árboles, flores y atardeceres para tener derecho a hablar sobre arte. Ilusión grotesca. Semejante postración ante objetos en cuyo embellecimiento el hombre no ha contribuido es signo de decrepitud mental. No requiere esfuerzo alguno el admirar los árboles. (...) Una ciudad puede contener jardines y la manera en que éstos sean dispuestos mostrará el genio de quien los haya trazado. Lo verde, siendo subordinado a los trabajos del hombre ve crecer su belleza.*¹²³

¹²² Denis, Maurice, *Definición del neotradicionalismo* (1890), en González García, A., Calvo Serraler, F., Marchán, S., *Escritos de arte de vanguardia* (1900-1945), Ediciones Istmo, Madrid 2003, p. 28

¹²³ “It is popularly held that one need only to be fond of trees, flowers and sunsets in order to have a right to speak about art. It is a grotesque illusion. A prostration before objects to the beautification of which man has contributed nothing is generally a sign of mental decrepitude. It requires no effort, no exercise of discrimination to admire trees.(...) A city can have gardens in it, and genius can be expressed by the manner in which they are disposed. The greenery, by being made subordinate to the works of man, enhances their beauty.” A. T. Edwards, *A Criticism Of The Garden City Movement*, en: *Town Planning Review*, Liverpool, 1914, vol IV, pp150-157. Traducción: Isabel de Cárdenas.

Gauguin toma decididamente un camino que prima las tensiones espirituales, pero que aún necesita el referente natural, del que hay que servirse sin llegar a venerar:

*El arte primitivo parte del espíritu y se sirve de la naturaleza. El así llamado arte refinado parte de las impresiones sensoriales y sirve a la naturaleza. Así caímos en el error del naturalismo. (...) No trabajéis tanto según la naturaleza. El arte es abstracción. Tomad de la naturaleza lo que de ella veáis en vuestros sueños.*¹²⁴

Al final, en esa teoría del genio volvemos a encontrarnos de manera recurrente con ese poetizar el mundo de los *Frühromantik*:

*Un artista debe darse cuenta, cuando razona, que su cuadro es algo fáctico, pero cuando pinta debe sentir que ha copiado de la naturaleza. E incluso cuando se ha apartado de ella, debe conservar la convicción de que lo ha hecho para evidenciarla de manera más completa.*¹²⁵

VI. El regreso estético a la naturaleza. Hen kaí pan.

ÉXTASIS

*...Cada vez hallo la Naturaleza
más sobrenatural, más pura y santa.
Para mí, en rededor, todo es belleza:
y con la misma plenitud me encanta
la boca de la madre cuando reza
que la boca del niño cuando canta.*¹²⁶

¹²⁴ Gauguin, Paul, *Sobre el color*, en González García, A., Calvo Serraler, F., Marchán, S., *Op. Cit.*, pp. 30-31

¹²⁵ H. Matisse, *Notas de un pintor* (1908), en González García, A., Calvo Serraler, F., Marchán, S., *Op. Cit.*, p. 51

¹²⁶ Amado Nervo, 1870-1919, *Jardines Interiores*, 1905

¿Y si la solución fuera hacerse uno con la naturaleza? El *En kaí pan*, podría convertirse en fin último, en la anhelada tercera vía. Aquí vemos la descripción que hace Percy Bysshe Shelley de su amigo, el poeta John Keats, en la elegía *Adonaïs*, de 1821, al conocer su muerte prematura:

*Se ha hecho uno con la Naturaleza: así se oye
Su voz en toda su música; desde el rugido
Del trueno a la canción del dulce pájaro nocturno
Es una presencia que se siente y que se sabe
En la oscuridad y la luz, de la hierba a la roca*¹²⁷

En el caso de los alemanes, el retorno a la naturaleza se realiza de manera un tanto diversa a la bucólica aceptación de los ingleses. Marchán Fiz llega a remontarse a Kant para introducirse en la reacción idealista en el enfrentamiento cada vez más agravado entre la naturaleza y la historia. En términos caros al período, la vuelta a la Naturaleza está provocada por un estado de debilidad de la Razón histórica desde el punto de vista del ciudadano del mundo, según la expresión kantiana en *Historia general cosmopolita* (1784). Para Kant, la naturaleza no es el estado paradisiaco de la inocencia original, sino un proyecto del género humano que mira al futuro con optimismo. La historia de la humanidad es evaluada como la realización de un plan oculto de la naturaleza, como la floración frondosa de los gérmenes de una semilla sembrada en ella.¹²⁸

Aquí podemos encontrar los orígenes de la discusión sobre el nihilismo, que se remontan al período germinal del idealismo alemán:

¹²⁷ *He is made one with Nature: there is heard
His voice in all her music; from the moan
Of thunder to the song of night's sweet bird;
He is a presence to be felt and known
In darkness and in light, from herb and stone*

¹²⁸ Ver Marchán, *La estética en la cultura moderna*, Capítulo V, pp. 112-114

*Los conceptos ortodoxos de la divinidad no son para mí; no puedo sacar provecho de ellos. ¡Hen kai pan! Otra cosa no sé.*¹²⁹

La búsqueda de un nuevo orden, de un nuevo modo de pensar, una vez Dios ha sido suprimido por este primer nihilismo, fascina a los jóvenes idealistas, que llevaron a los dioses a una existencia carnal y terrenal, dotando de plenitud ontológica a la apariencia, retornando a la visión goetheana de la naturaleza como organismo con vida propia y creatividad desbordante, que había quedado inaccesible bajo los parámetros meramente cuantitativos del matematicismo imperante. Es decir, mientras en otros ámbitos del pensamiento europeo, a partir de Schiller o Hegel, se busca una solución a través de la cultura y la historia, al fallar éstas, la estética se refugiará en lo único que queda: la tierra, la naturaleza¹³⁰. En el ocaso del siglo ilustrado, los idealistas, que han perdido su confianza en la razón, dan el vuelco hacia una Naturaleza lejana, irreal, interior. Los cuadros del pintor alemán K. S. Friedrich tratan de resolver la necesidad interna de la espiritualidad a través de una naturaleza simbólica. En su caso, la referencia a Grecia es sustituida por una huída a la Edad Media europea, cargada de patética espiritualidad. Este desplazamiento de Grecia a lo medieval no es baladí, ya que supondrá el primer paso en la consagración de la tierra patria como vínculo con el *pathos* interior del artista, con la reconciliación con la tierra, con la cultura. De este modo se crea una nueva polaridad en torno al problema entre *kultur* y *civilization*, es decir, entre el germanismo del *volksgeist* y el espíritu universal, *weltgeist*, que a partir de ahora se relacionará con lo clásico y, posteriormente, con la civilización industrializada, problemática que eclosionará a principios del siglo XX y, más tarde, tras el desastre de la Primera Guerra, con las utopías urbanísticas de los expresionistas alemanes, entre los años 19 y 23.

¹²⁹ Cfr. Lessing, en Barrios Casares, Manuel, *Op. Cit.*, p. 43

¹³⁰ Añade Marchán: "En nuestra modernidad parece comprobarse que cuando la estética rompe sus ataduras con la filosofía de la historia refuerza sus lazos con la filosofía de la naturaleza" en Marchán, S., *Op. Cit.*, p. 115



Turner, *The bridge stone of Honour and Tomb of Marceau*, 1835

Para Marchán, en el caso de Schelling, estaríamos hablando de una regresión estética a lo infinito, a los lados oscuros de nuestro mundo interior, a lo inconsciente, sinónimos de lo que se entiende por Naturaleza.

*El mundo en su infinitud no es más que nuestro espíritu creador en sus infinitas producciones y reproducciones*¹³¹

Y es precisamente en el genio, en la imaginación del artista donde reside la superación de la antinomia, objetivando el espíritu y subjetivando la naturaleza:

*Sólo en el arte puede aparecer el genio, capaz de resolver por la intuición una contradicción que de otra forma hubiera sido irresoluble, incluso en contra de la voluntad del hombre en quien se presenta la genialidad.*¹³²

Lo más interesante de Schelling a este respecto es que no sólo no va a tratar de llevar a la humanidad hacia un regreso a la naturaleza, sino que entiende que la naturaleza es el absoluto previo incluso al sujeto y al objeto, y se resuelve en la unificación originaria de finitud e infinitud. Tras las huellas de la vida, en el *Sistema de Idealismo trascendental*, llega a la idea de lo genético, lo que crece y deviene, y, de ese modo, el espíritu humano crecería en su seno –el de la naturaleza-, juntamente con el mundo.

Para 1810 el mundo anglosajón conocía bien la obra del Idealismo trascendental de Schelling, con la que los poetas como Coleridge, Keats o Byron encontraron muchas afinidades. Así dice Byron en un pasaje de *Las peregrinaciones de Childe Harold*, de 1812, la obra que cambió la manera de representar el paisaje de Turner:

*No vivo en mí, sino que me convierto en porción que me rodea... Me sustraigo de todo lo que pueda ser o haya podido ser para mezclarme con el Universo*¹³³

¹³¹ Schelling, Friedrich, *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Alianza Ed., 1996, Madrid, p. 26

¹³² Schelling, Friedrich, *Sistema del Idealismo Trascendental*, Antropos, Madrid, 1988, p. 83

¹³³ Byron, *Las peregrinaciones de Childe Harold*, 1812, en Bozal, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Ed. Visor, Madrid, 2000, p. 270

De la misma manera, para Shelley el sujeto se disuelve en el universo:

*Los que están sometidos al estado de **reverie**, sienten como si su naturaleza se disolviera en el universo circundante o como si el universo circundante fuera absorbido en el propio ser. Ellos tienen conciencia de esa indistinción.*¹³⁴

Nietzsche será quien cierre otra vez el problema, poniendo en cuestión tanto la superficialidad del culto optimista a la razón y el progreso, cuanto al oscurantismo de la pura redención estética en una esfera superior y separada por completo de la prosaica vida cotidiana¹³⁵, apostando, sin embargo por un retorno dionisiaco, patológico y valiente a una naturaleza salvaje:

El arte dionisiaco, en cambio, descansa en el juego con la embriaguez, con el éxtasis. Dos poderes sobre todo son los que al ingenuo hombre natural lo elevan hasta el olvido de sí que es propio de la embriaguez, el instinto primaveral y la bebida narcótica. Sus efectos están simbolizados en la figura de Dioniso. En ambos estados el principium individuationis queda roto, lo subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general-humano, más aún, de lo universal-natural. Las fiestas de Dioniso no sólo establecen un pacto entre los hombres, también reconcilian al ser humano con la naturaleza. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones, pacíficamente se acercan los animales más salvajes: panteras y tigres arrastran el carro adornado con flores, de Dioniso. (...) En muchedumbres cada vez mayores va rodando de un lugar a otro el evangelio de la “armonía de los mundos”: cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior, más ideal: ha desaprendido a andar y a hablar. Más

¹³⁴ Shelley, *Literary and Philosophical Criticism*, p. 56, en Bozal, Valeriano, *Op. Cit.* p. 270

¹³⁵ “gozando estéticamente de su contradicción y desgarró en el plano de la disolución dionisiaca del principium individuationis o encubriéndolos en el plano de las bellas apariencias apolíneas, Nietzsche tiende a coordinar estos dos instintos artísticos, transposición de impulsos primordiales de la naturaleza” Barrios Casares, Manuel, *Op. Cit.*, p. 47

*aún: se siente mágicamente transformado, y en realidad se ha convertido en otra cosa. Al igual que los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en él resuena algo sobrenatural. Se siente dios: todo lo que vivía sólo en su imaginación, ahora eso él lo percibe en sí. ¿Qué son ahora para él las imágenes y las estatuas? El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte, camina tan extático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses. La potencia artística de la naturaleza, no ya la de un ser humano individual, es la que aquí se revela: un barro más noble, un mármol más precioso son aquí amasados y tallados: el ser humano. Este ser humano configurado por el artista Dioniso mantiene con la naturaleza la misma relación que la estatua mantiene con el artista apolíneo.*¹³⁶

Pero el propio Nietzsche advierte, ya desde su primera obra de los peligros que encarna ese regresar bucólico a la naturaleza, la imposibilidad de restaurar con bella y apacible totalidad la pérdida de la unidad, y que considera una de las ficciones engañosas de la cultura moderna, a la que se enfrenta desde la necesidad del sufrimiento. No se trata de ese regreso edulcorado y narcótico a la naturaleza benigna, que sólo por contacto salvaría al hombre, sino aceptar que es terrible, pero seductora a un tiempo: *Aquí hay que manifestar que esta armonía, más aún, la unidad del ser humano con la naturaleza, contemplada con tanta nostalgia por los hombres modernos para designar lo que Schiller puso en circulación el término técnico “ingenuo” no es de ninguna manera un estado tan sencillo, evidente de suyo, inevitable, por así decirlo, con el que tuviéramos que tropezarnos en la puerta de toda cultura, como si fuera el paraíso de la humanidad: esto pudo creerlo una época que intentó imaginar que el Emilio de Rousseau era también un artista, y que se hacía la ilusión de haber encontrado en Homero ese Emilio artista educado junto al corazón de la naturaleza. Allí donde tropezamos en el arte con lo “ingenuo”, hemos de reconocer el efecto supremo de la cultura*

¹³⁶ Nietzsche, *La visión dionisiaca del mundo*, I.

*apolínea, la cual siempre ha de derrocar primero un reino de titanes y matar monstruos, y haber obtenido la victoria, por medio de enérgicas ficciones engañosas y de ilusiones placenteras, sobre la horrorosa profundidad de su consideración del mundo y sobre una capacidad de sufrimiento sumamente excitable.*¹³⁷

Dice además que ese camino hacia la naturaleza es un paso dentro de la civilización... incidiendo en la complejidad y aceptando las contradicciones de una sociedad en proceso de hibridación:

*La naturalización del hombre en el siglo XIX no es un “regreso a la naturaleza”, pues no ha habido nunca una humanidad natural. (...) El hombre llega a la naturaleza tras una larga lucha –nunca “regresa”*¹³⁸

En este sentido, afirma que el progreso estará fundado bajo la premisa de esta nueva concepción de la naturaleza:

*Progreso, en el sentido en que yo lo entiendo (...) También yo hablo de una “vuelta a la naturaleza”, aunque propiamente no es un regresar, sino un ascender – un ascender a la naturaleza y a la naturalidad elevada, libre, incluso libre que juega, que tiene derecho a jugar con las grandes tareas...*¹³⁹

Como para los románticos, el artificio tendrá valor hermenéutico, ante la aproximación a un mundo nunca descifrable por entero. Ya habíamos apuntado más arriba la denuncia de Nietzsche de aquéllos que trataban de buscar regularidades en la naturaleza, y aquí se nos muestra la concepción de esa naturaleza, salvaje y caótica:

El carácter del mundo es caos por toda la eternidad, no en el sentido de una carencia de necesidad, sino en el de falta de orden, de estructura, de forma, belleza, de sabiduría (...) Guardémonos de afirmar que hay leyes en la

¹³⁷ KSA I 37

¹³⁸ KSA XII 482

¹³⁹ Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos*,

*naturaleza (...) ¿Cuándo podremos comenzar nosotros , los hombres, a naturalizarnos con la pura, redescubierta, redimida naturaleza?*¹⁴⁰

Renuncia Nietzsche, por tanto, a una imagen a través de la cual quede fijado el mundo,

*Se debería tener en la más alta estima el pudor con el que la Naturaleza se ha ocultado tras enigmas e incertidumbres variopintas.*¹⁴¹

pero lo resuelve mediante la posibilidad de la hermenéutica, es decir, de las infinitas interpretaciones del texto que es el mundo, por tanto, imposible de encontrar una imagen única, sí una infinidad de maravillosas “mentiras”, que son, en última instancia, el espejo de Platón, la misión del artista. El caos, finalmente, el retorno de lo mismo –diferente- será, por fin, la concepción no superada hasta ahora, más bien profética, en que Nietzsche nos desvela lo infructuoso de nuestra búsqueda:

¿Y sabéis qué es para mí el mundo? ¿Queréis que os lo enseñe en mi espejo? He aquí este mundo: un monstruo de energía, sin principio ni fin; rodeado por la 'nada' como frontera; no algo borroso o devastado, no algo infinitamente extendido, sino algo colocado en un espacio definido como una fuerza definida, y no en un espacio que podría estar 'vacío' aquí o allá, sino más bien como una fuerza por doquier, como una composición de fuerzas y oleadas de fuerzas, al mismo tiempo una y muchas, aumentado aquí y al mismo tiempo disminuyendo allá; un mar de fuerzas que fluyen y se precipitan juntas, cambiando eternamente, retornando eternamente, con tremendos años de reaparición, con un flujo y un reflujo en sus formas; algo que desde las formas más simples lucha por alcanzar las más complejas; que desde las formas más serenas, rígidas y frías va hacia las más cálidas, turbulentas y contradictorias; y luego vuelve a lo simple desde esta abundancia, desde el juego de las contradicciones hasta el júbilo de la concordia; y que sigue reafirmandose en esta uniformidad de sus rumbos y sus años, bendiciéndose como aquello que ha

¹⁴⁰ *La gaya ciencia*

¹⁴¹ KSA III 352

*de retornar eternamente, como una transformación que no conoce la saciedad, la indignación ni el hastío. Éste es mi mundo dionisiaco de lo eternamente autocreativo, lo eternamente autodestructivo; este mundo misterioso del doble deleite voluptuoso, mi 'más allá del bien y del mal', sin meta, a menos que el júbilo de dar vueltas sea en sí mismo una meta; sin voluntad, a menos que un anillo tenga buena voluntad consigo mismo.*¹⁴²

Retraducir el hombre a la naturaleza, entonces, no sería una regresión a la naturaleza inmaculada, sino la aceptación y afirmación del espesor de una Naturaleza en constante devenir, lo que nos devuelve a la expresión de Goethe:

*Apenas se convenza de este influjo recíproco, caerá en la cuenta de un doble infinito: por parte de los objetos, la multiplicidad del ser, del devenir y de las relaciones que se entrecruzan de un modo viviente; por parte de él mismo, la posibilidad de un perfeccionamiento ilimitado.*¹⁴³

Y ya desde la imposibilidad de esa unidad, en tono biográfico, denuncia Hofmannsthal el ansia juvenil y frustrada del sueño que no pudo ser:

*(...) sumido en una especie de embriaguez, toda la existencia se me aparecía en aquella época como una gran unidad: entre el mundo espiritual y el mundo físico no veía ninguna contradicción, como tampoco entre la naturaleza cortesana y animal, el arte y la carencia de arte, la soledad y la compañía; en todo sentía la naturaleza, en las aberraciones de la locura tanto como en el refinamiento extremos del ceremonial español; en las torpezas de unos jóvenes campesinos no menos que en las dulces alegorías; en toda la naturaleza me sentía a mí mismo.*¹⁴⁴

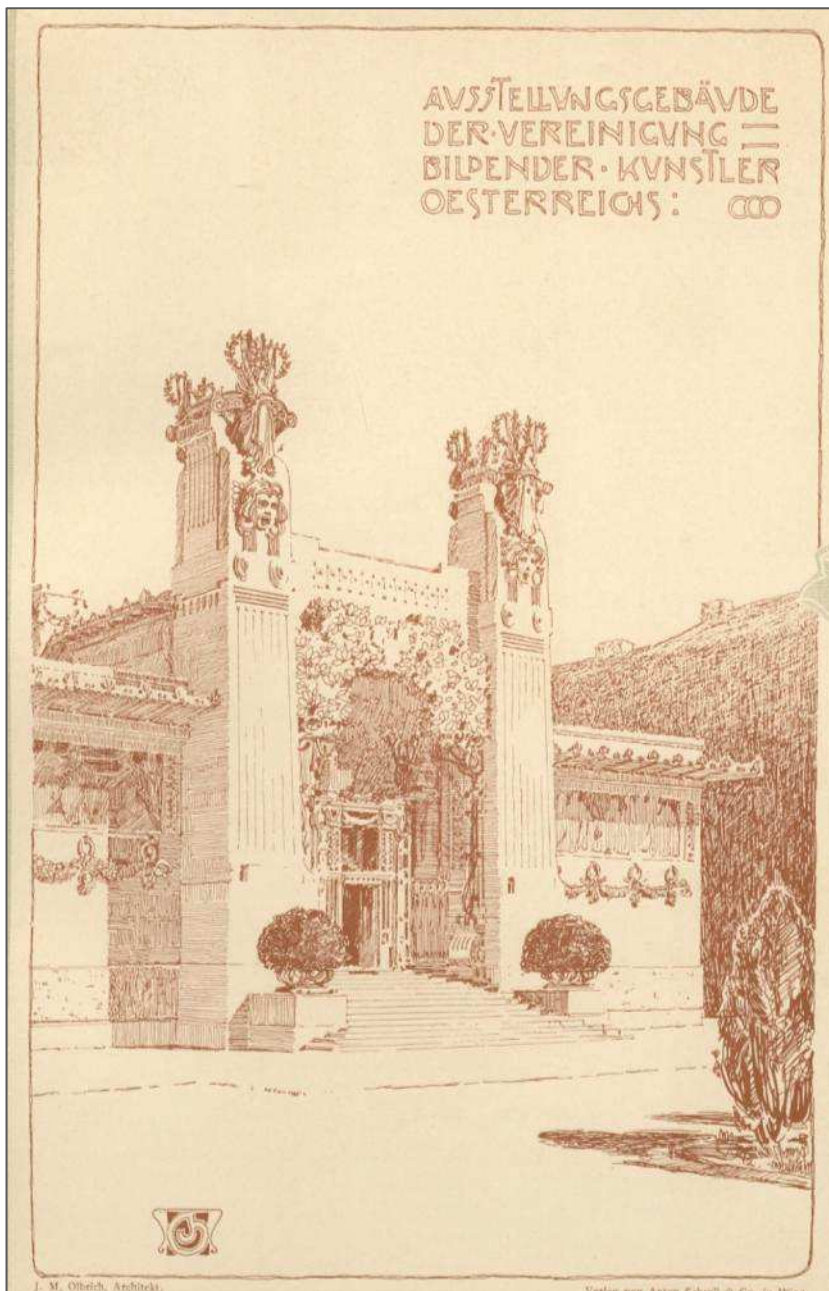
¹⁴² Nietzsche, *La voluntad de poder y el eterno retorno*, en *Fragmentos póstumos*, 38(12)

¹⁴³ Goethe, *Teoría de la Naturaleza*, p. 181

¹⁴⁴ A. von Hofmannsthal, *Op. Cit.*

PRIMERA PARTE

ESTRATIGRAFÍA DEL VERDE: entre lo natural y lo artificial



(366) Razón es universalidad mecánica, ingenio, universalidad química, espíritu, universalidad orgánica. El primer período de la poesía moderna = mecánico abstracto, el segundo, químico, el tercero, orgánico.

Friedrich von Schlegel, *Fragmentos del Ateneo*, en *Fragmentos*. Seguido de "Sobre la incomprensibilidad", Marbot Ediciones, Barcelona, 2009

El primer bloque, “Estratigrafía del verde, entre lo natural y lo artificial” ahonda en los términos que ya se mostraban en el apartado anterior, indagando en las posibles consecuencias y manifestaciones que emergerán en la arquitectura finisecular. En esta parte se aborda una disección del hecho arquitectónico mediante los parámetros de piel -asociado a ornamento- y de savia -que incorporamos en las teorías finiseculares relacionadas con empatías e impulsos vitales- en los que lo vegetal se convierte en centro de experimentación frente a lo mecánico. Es este un debate enormemente fecundo, que a principios del XX aún no se ha cerrado¹⁴⁵. La expresión “orgánico” que procede de los primeros románticos es la que trabaja lo continuo y los incesantes crecimientos, eliminando las causas finales.

El bloque se divide en dos capítulos cuya nomenclatura se asocia a lo vegetal y al crecimiento. El primero “Yemas, zarcillos, hojas” se centra en el problema del estilo. A finales del XIX, huyendo de los historicismos y buscando un nuevo ornamento, el artista busca nuevas posibilidades expresivas, y uno de los referentes será lo vegetal, las manifestaciones fitomórficas, que los románticos habían anunciado a principios de ese mismo siglo con la reflexión sobre la nueva mitología y el arabesco. La búsqueda de nuevas referencias estilísticas abre una nueva investigación en el campo de la representación de la naturaleza. El verde como elemento de referencia en la arquitectura va a fundirse en el marco arquitectónico a través de dos frentes que se abren durante la segunda mitad del XIX: Por un lado, la unificación de las artes posibilita la equiparación de todos los aspectos que configuran la creación arquitectónica, lo que incluiría el arte del jardín como actividad artística; por otro, se abre un camino a través de

¹⁴⁵ Todo lo contrario, veremos que a principios del XX el tema es aún objeto de reflexiones. Bergson introduce su “Evolución creadora”, de 1907, con una especulación sobre la diferencia entre lo maquinico y lo orgánico, que plantea a favor de lo segundo. Expone –y no es casual la posterior relación con Deleuze- cómo nuestro pensamiento lógico se encuentra cómodo entre lo maquinico –relacionado con el ensamblaje-, opuesto a lo vital. Ver Bergson, Henry, *La evolución creadora*, Espasa Calpe, Madrid, 1985

la inspiración ornamental en el motivo vegetal, en busca del nuevo ornamento, y que desemboca en la embriaguez estética del cambio de siglo. Se demostrará que la misión del verde excede las limitaciones que por tradición se habían establecido en cuanto a su función y su operatividad. El elemento verde se constituirá en parte integrante de toda la imaginería artística aparecida en las postrimerías del siglo XIX, introduciéndose como consecuencia en la arquitectura a través de las diferentes estrategias que se abordan. Lo verde puede ser la respuesta al anhelo de unidad mediante su capacidad orgánica y totalizadora.

El segundo capítulo, “La Savia”¹⁴⁶, parte de las propuestas panteístas de Schelling, y pasando por los vitalismos de Nietzsche y Bergson, se investigará la deriva que se produce en algunos artistas que comienzan a plantear una relación vital entre lo *otro*, lo exterior, que comprende el mundo natural, y el espíritu, creando sinergias de fuerzas vivas entre ellos. Esto deriva en el campo de la arquitectura en una serie de soluciones que tratarán de concebir el edificio como algo vivo, o como objeto que transmite la vida, introduciendo en él elementos vegetales reales o naturalistas. Observaremos también que, en ocasiones, la relación entre el edificio y lo vivo no es armónica, y la solución se convierte en una relación de parasitismo, llegando a la ilusión de que una de las partes del organismo comience a crecer según códigos propios, diferentes a los del conjunto, comportándose como un cáncer destructor.

Asimismo, esta relación, y la propuesta, ahora legitimizada, de la necesidad interior de la forma de Kant, traerá consigo unas nuevas teorías formales basadas en el organicismo, vivo y natural, frente a lo geométrico, carente de vida, maquínico.

El texto con que se abre esta primera parte pertenece a los *Fragmentos* de Schlegel. A mi parecer es lo que, de alguna manera, resumiría las obsesiones de los artistas-poetas del período finisecular: en la búsqueda de la unidad, lo

¹⁴⁶ Es el capítulo que más correspondencia encuentra con el apartado IV del anexo previo., ver pp. 21-30.

vegetal se puede entender como lo antitético a lo maquínico¹⁴⁷: si lo maquínico imita la vida, lo orgánico ES vida. Además de la polaridad entre lo maquínico-mecánico y lo orgánico-vital, introduce una tercera vía, que es cuanto menos, inquietante: lo químico. Lo químico se acerca hoy día a lo biónico, a lo *cyborg*, identifica al artista con personajes audaces, siniestros, como un Víctor Frankenstein, que en su laboratorio mezcla lo que nunca se debería mezclar, lo vivo con lo inerte, lo duro con lo blando. La última parte del capítulo segundo plantea esta tercera posibilidad.

¹⁴⁷ El fragmento de Schlegel resume lo que Bergson explica de la siguiente manera: “La primera de estas operaciones (fabricar) es propia del hombre. Consiste en ensamblar partes materiales que han sido cortadas de tal modo que se las pueda insertar unas dentro de otras y se pueda obtener de ellas una acción común.(...) Procede por concentración y compresión. Por el contrario el acto de organización (orgánico, natural) tiene algo de explosivo; al iniciarse necesita el menor espacio posible, un mínimo de materia. (...) La obra fabricada descubre la forma del trabajo de fabricación. Quiero decir con ello que el fabricante halla en su producto exactamente lo que ha puesto en él. Si quiere hacer una máquina, troquelará las piezas una a una y luego las ensamblará”, en Bergson, Henry, *Op. Cit.*, pp. 91-92

CAPÍTULO 1. YEMAS, ZARCILLOS, HOJAS

***Kunstform* y *Kernform* o el papel de lo verde como
ornamento en el debate entre lo natural y lo artificial.**

*¿Y qué es una mitología bella, sino una expresión jeroglífica de la naturaleza
circundante en esa transfiguración de fantasía y amor? (...) La mitología es
una tal obra de arte de la naturaleza.¹⁴⁸*

¹⁴⁸ Schlegel, Friedrich, “Discurso sobre la mitología”, en Schlegel, Friedrich, *Poesía y Filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 1994, pp. 122-123

La búsqueda de nuevas referencias estilísticas abre una nueva investigación en el campo de la representación de la naturaleza. El verde como elemento de referencia en la arquitectura va a fundirse en el marco arquitectónico a través de dos frentes que se abren durante la segunda mitad del XIX: Por un lado, la unificación de las artes posibilita la equiparación de todos los aspectos que configuran la creación arquitectónica, lo que incluiría el arte del jardín como actividad artística; por otro, se abre un camino a través de la inspiración ornamental en el motivo vegetal, abordándolo desde un punto de vista nuevo, contrario a la representación academicista, en busca del nuevo ornamento, y que desemboca en la embriaguez estética del cambio de siglo, que, a su vez, posibilitará el camino al triunfo de la arquitectura moderna.¹⁴⁹

Veremos que la misión del verde excede las limitaciones que por tradición se habían establecido en cuanto a su función y su operatividad. El elemento verde se constituirá en parte integrante de toda la imaginería artística aparecida en las postrimerías del siglo XX, introduciéndose como consecuencia en la arquitectura a través de diferentes estrategias que a continuación abordamos.

Diseñadores, pintores, grabadores, son tan cultos e instruidos que deberían ser también apreciados también como botánicos. Pues quien quiere imitar y recrear debe comprender la cosa y penetrarla profundamente, ya que, de otro

¹⁴⁹ “El significado de la línea como equivalente simbólico de los estados invisibles de ánimo había encontrado formulaciones claras en Ch. Henry y plasmaciones plásticas concretas en los neoimpresionistas. Walter Crane culmina la tradición gráfica comenzada por William Blake y la herencia positivista de la cultura artística inglesa de la segunda mitad del XIX. En Inglaterra no sólo se había propugnado una aproximación entre el arte y la ciencia o la industria, que cristalizará con la Exposición Universal de Londres de 1851, sino que, desde Ruskin, *The Grammar of Ornament* (1850) de Owen Jones o *The Art of Decorative Design* (1862) de Ch. Dresser, se extrapolan los métodos que regulan el estudio de las ciencias naturales a la indagación de los fenómenos artísticos. La reflexión de Crane, deudora al positivismo y la tradición inglesa que considera la ornamentación como un arte mayor, persigue una emancipación de las formas artísticas respecto a la naturaleza a través de la línea y la estilización, así como una codificación visiva del principio orgánico de la naturaleza mediante las denominadas *líneas de fuerza*”. En S. Marchán, *La estética en la cultura moderna*, p. 174

*modo, sólo llevará a su cuadro una apariencia, no un producto de la naturaleza.*¹⁵⁰

De este modo, lo verde, se convierte en un conjunto significativo autónomo capaz de erigirse como referencia autoformativa, sumergiéndonos de lleno en el problema del *estilo*.

El préstamo estilístico a la naturaleza, que va a ser estudiado en años posteriores por autores como Riegl o Worringer, es punto de interés durante los años del primer romanticismo, por convertirse en vínculo con el pasado clásico. A este respecto son reveladoras las palabras del pintor Johann Heinrich Tischbein¹⁵¹, quien, tras la lectura de *La metamorfosis de las plantas* (1790) de Goethe cree haber encontrado por fin el conocimiento último, las leyes que guiaron a los antiguos en la realización de las aplicaciones vegetales en el mármol:

El autor tiene una mira secreta que, no obstante, yo consigo ver con gran claridad: él quiere enseñar al artista cómo idear adornos florales brotando y ramificándose en un dinamismo creciente, a la manera de los antiguos. La planta debe nacer de las hojas más simples, que se articulan de forma gradual, se configuran, se multiplican y, a medida que crecen, se hacen cada vez más complejas, esbeltas y ligeras, hasta que se recogen en la mayor riqueza de las flores, y expanden sus semillas o comienzan otra vez un nuevo ciclo de vida. Pilares de mármol adornados de este modo se muestran en Villa Médicis, y ahora comprendo por primera vez lo que significan. La infinita exhuberancia de las hojas se verá aún superada después por las flores, hasta que, finalmente, en lugar de semillas, llegan a surgir figuras de animales y genios, sin que esto



J. H. Tischbein, *Goethe en la campiña romana*, 1787



J. J. Lequeu, Estudio de guirnalda

¹⁵⁰ Goethe, *Op. Cit.*, p. 134

¹⁵¹ Johann Heinrich Tischbein Amigo personal de J. W. von Goethe, de cuya compañía disfrutó el escritor durante el *Grand Tour* por Italia durante los años 1786 y 1787. Es conocido, sobre todo, por su célebre cuadro, que se ha considerado la consagración del *Grand Tour*, *Goethe en la campiña romana*, 1787.

*pueda parecer inverosímil lo más mínimo después de tan espléndido desarrollo. Yo me alegro, pues, de idear multitud de adornos siguiendo estas indicaciones, ya que hasta ahora me limitaba a imitar inconscientemente a los antiguos.*¹⁵²

1.1. El problema del estilo

Ya hemos hecho referencia en el prólogo al debate sobre la nueva mitología que se abrió entre los jóvenes idealistas, y que protagonizaron especialmente Friedrich Schlegel y Friedrich Hölderlin. Una mitología –de carácter artificial, es decir, proveniente de la imaginación y la fantasía– que represente la naturaleza de manera simbólica¹⁵³.

Novalis, retornando a la expresión kantiana del juego de las facultades, presenta las condiciones de ese nuevo estilo que busca su generación, que él dispone como un juego libre entre estilo, razón, entendimiento e imaginación, y cuya exteriorización muestre estos movimientos.¹⁵⁴

El estilo no se presta sino como medio de conocimiento poético de una constelación orgánica que puede ser significada por la finalidad artística. La fantasía alegoriza la interconexión del espíritu y el modelo orgánico de la naturaleza como espectro de lo ausente. De este modo se resuelve el otro problema del estilo, no su naturaleza, sino su justificación, que será zanjado sin haber podido solucionarse totalmente con la proclamada expulsión de éste en los años previos a la Primera Guerra Mundial. La cuestión se abre en el momento en que Kant, en su *Crítica del Juicio* (1789) diferencia entre belleza como categoría y belleza adherente. Las luchas neoclásicas por separar el ornato del contenido ven en esta proposición un argumento

¹⁵² Cfr., por Sánchez Meca, en Goethe, *Op. Cit.*, p. 81-82

¹⁵³ F. Schlegel, “¿Y qué es una mitología bella, sino la expresión jeroglífica de la naturaleza circundante en esa glorificación de fantasía y amor?” en *Alocución a la simbología*, 1800, en Arnaldo, J., *Fragmentos*, p. 199. Ver también pp. 202 y 203

¹⁵⁴ “Cuanto más libremente jueguen entre sí en el estilo razón, entendimiento e imaginación, cuanto más visiblemente se asomen a la superficies sus movimientos libres, cuanto más lleno de voces y más armónico, no obstante, sea el estilo, más se llenará de espíritu.” Novalis, *Kritische Ausgabe*, XVIII, en Arnaldo, Javier, *Estilo y naturaleza*, p. 65

definitivo, como comenta Javier Arnaldo en *Estilo y naturaleza*. La estética del rococó confía el *efecto* –digamos, más bien, *afecto*– generado por el ornato, que, concebido de manera independiente al propio contenido, actúa a modo de ropaje emancipado del tema. Al respecto, la caricatura del Hogarth centroeuropeo del neoclasicismo, el polaco Daniel Chodowiecki es bien reveladora. Debemos insistir al respecto que el desprestigio del ornamento nunca entró en los ideales de las generaciones del XIX, si bien existen ciertas referencias en contra, por supuesto, de su utilización en exceso, como el célebre ejemplo de Durand¹⁵⁵. Aún así, el debate en torno al ornamento no está determinado a su eliminación, y sí a una adecuación y una armonía entre éste y lo ornado, el contenido y el continente, salvando la fractura que del rococó se había derivado. Buscar la unidad de significado y expresión, yendo hacia una materialización que se manifestará de manera cada vez más sincrética, una decoración cada vez más simbólica y potenciadora. Karl Philipp Moritz apela a la capacidad sintética del autor en busca de un adorno no ajeno a la cosa misma, sino a su significación¹⁵⁶.

El fenómeno del estilo no es un producto de aquello sobre lo que se aplica, sino que es, en sí mismo, un principio producente, que caracteriza y preserva su propia individualidad, y que, no sometiéndose a ninguna normatividad, puede ejercerse en norma sólo para la realidad que en él mismo se ha producido.

Qué significativo resulta el que en los albores del siglo XXI, la vieja Europa –la que había abolido el ornamento– retorne a él, a través no ya de viejas y manidas referencias estilísticas o históricas, sino seducida por los recursos



Daniel Nikolaus Chodowiecki, *Afectación y Naturaleza*. La artificialidad se asocia la afectación y el exceso de ropaje y se plantea como antípoda de lo natural.

¹⁵⁵ Durand, J. L.: "...tenemos necesariamente que concluir que estos órdenes no forman nunca la esencia de la arquitectura: que el placer que se espera de ellos y de la decoración resultante es nulo; que finalmente esta decoración misma no es más que una quimera y el gasto que ocasiona, una locura." en *Compendio de lecciones de arquitectura*, Ed. Pronaos, Madrid 1981, p. 33

¹⁵⁶ "El adorno no debe entrañar nada ajeno, no debe entrañar nada que desvíe nuestra atención de la cosa misma, sino que, antes bien, ha de aludir de todos modos y significar la cosa en la que se encuentra, para que nosotros, por así decirlo, reconozcamos y reencontremos en el adorno la cosa misma. Por eso, cuanto más significativo, más bello es el adorno." K. P. Moritz, (1789) "Schriften zur Ästhetik und Poetik", en Arnaldo, Javier, *Op. Cit.*, p. 86

Lo completamente artificial, el carácter ornamental o la falsedad dejarían de ser condiciones negativas, y pasarían a tener el infinito valor de poseer exactamente las cualidades de los materiales que emulan. Se emula sólo el efecto, no la esencia. Lo sintético, ya sea de origen material o artificial, se ha desprendido de eso que solemos llamar la verdadera esencia de las cosas, y se centra en producir el efecto.

Díaz Moreno, Cristina y García Grinda, Efrén, *El material del jardinero digital*, en *CIRCO*, nº 121, año 2004, p. 6

epidérmicos que la tecnología nos ofrece, una tecnología que incorpora el color, los *patterns*, las texturas y, cómo no, una tecnología biónica, híbrida, de naturaleza heterogénea.¹⁵⁷

Sin embargo no podemos olvidar la influencia que pervive desde el rococó, que se basa en la convicción de la afección sentimental, que hará pervivir el estilo, ya como diversificado y atrevido. Podemos rastrear el éxito de esta denuncia llegando incluso hasta la eliminación del estilo a principios del siglo XX por parte de los primeros modernos. Las complejidades del siglo intermedio se revelan fundamentales en el camino que sigue la búsqueda de esa nueva mitología.

1.1.1. Owen Jones y la búsqueda de un nuevo estilo.

Ya en los años 50 del XIX se comienza a sentir un cierto hastío por los estilos de la historia, y surge, como ya habían vaticinado Schlegel y Hölderlin, la necesidad de encontrar un estilo propio. Esto quedará patente en las palabras de Owen Jones, formuladas en su obra *Grammar in Ornament*¹⁵⁸, de 1856. Jones propone la búsqueda de un ornamento capaz de regenerar una arquitectura-función, es decir, estructura, espacio y techo, que sea capaz de manifestarse como una unidad, precisamente a través de lo que se consideraría secundario, pero que, como hemos visto más arriba, es vital para la total comprensión del propio objeto artístico, esto es, el motivo decorativo, y señala: *por consiguiente, pensamos que está justificado pensar que un nuevo estilo de ornamento podría nacer independientemente de un nuevo estilo en arquitectura; y, además, que podría ser la manera más rápida de que se produzca la llegada del nuevo estilo.*¹⁵⁹ Jones entiende que este

¹⁵⁷ Díaz Moreno, Cristina y García Grinda, Efrén, *El material del jardinero digital*, en *CIRCO*, nº 121, año 2004, p. 6

¹⁵⁸ Jones, Owen, *The Grammar of Ornament*, reprint of London: B. Quaritch, 1910, Ed. L'Aventurine, Paris, 2001

¹⁵⁹ Y continua Jones: "Los elementos principales que formarían el nuevo estilo en arquitectura son, en primer lugar, los medios de soporte; en segundo lugar, los medios de apertura de luces entre los soportes; y por último, la formulación de la cubierta. La decoración de estos elementos estructurales es la que llevará las características del estilo, y

ornamento ha de estar basado en la naturaleza, principio último de belleza y verdad, aunque, por supuesto, no copiado directamente, no haciendo *meras copias*, sino “artificializado” o “fantaseado” en el sentido de los románticos. El objetivo del ornamento será, pues, adornar en los modos de la belleza que la misma naturaleza ha utilizado al adornar la estructura del mundo.¹⁶⁰ Esta es una actitud habitual en su tiempo, que se centra en la invocación del hombre natural, y se posiciona así en la corriente más contraria a los modelos vitruvianos heredados de la tradición, una nueva vuelta a los orígenes del hombre, parafraseando casi al propio Emilio de Rousseau y el niño salvaje. Se ha liberado de la influencia nociva de nuestra cultura occidental, estableciendo una barrera entre la cultura y la naturaleza, en la misma vía que sus contemporáneos¹⁶¹. En el caso de Jones esto está fuera de toda

Una de las proposiciones de Jones nos deja perplejos. En su Proposición número 13, del *Grammar of Ornament* (1856) advierte que la introducción de elementos naturales –no representados, sino físicamente reales- hacía peligrar la unidad del edificio. Reproducimos la cita en el texto, por ser básica en nuestro razonamiento:

se siguen una a la otra de manera tan natural, que la invención de uno conducirá a las demás”: “We therefore think we are justified in the belief that a new style of ornament may be produced independently of a new style on architecture; and, moreover, that it would be one of the readiest means of **arriving a new style**. The chief features of a building which form a new style are, first, the means of support; secondly, the means of spanning space between the supports; and thirdly, the formulation of the roof. It is the decoration of these structural features which gives the characteristics of style, and they all follow so naturally one from the other, that the invention of one will command the rest”, Jones, Owen, *Op. Cit.*, p. 227 (trad. Isabel Cárdenas)

¹⁶⁰ “The order of the ornamentist is **not to make mere copies of natural objects** and to paint pictures or carve images of them on furniture and appliances of life. His purpose is to adorn the contrivances of mechanical and architectural skill by the application of those principles of decoration, and those forms and modes of beauty, which nature herself has employed in adorning the structure of the world.” Jones, Owen en Dyce, William, “Lectures on Ornament Delivered to the Students of the London School of Design”, *Journal of Design and Manufacture I* (March-May 1849), p. 65

¹⁶¹ “Si tuviéramos que regresar a unas condiciones más saludables, deberíamos convertirnos en niños o en salvajes; deberíamos deshacernos de lo adquirido y de lo artificial y volver a desarrollar nuestros instintos naturales” “If we would return to a more healthy condition, we must even be as little children or savages; we must get rid of the acquired and artificial, and return to and develop natural instincts” *Ibid.* p. 16

*Las flores u otros objetos naturales no deben ser usados como ornamentos sino sus representaciones convencionales, encontrándose éstas suficientemente sugestivas para lograr la imagen requerida en la mente, sin destruir la unidad del objeto que han de decorar*¹⁶²

De esta afirmación extraemos la manera de desligar la introducción de elementos vegetales vivos dentro del edificio como algo que hay que estudiar con detenimiento en otro tema aparte, y que nosotros desarrollamos a través del problema del montaje y de lo *ciborg*, porque nos introducimos en una serie diferente de problemas. Los edificios que integran elementos vegetales reales los eliminaremos, por tanto del problema de los estilos, aunque mostraremos que se trata, en realidad, de una manera moderna de libertad y eclecticismo que va a fascinar a los artistas de finales del siglo XIX.

Es muy necesario señalar la importancia otorgada a la decoración, al ornamento, ya que una lectura rápida puede dejarse llevar por los planteamientos asépticos de nuestra tradición moderna. El debate en torno al ornamento fue clave en estos momentos.

*Debemos observar (...) la necesidad de que se dé al arte un valor espiritual más hondo y al mismo tiempo más decorativo*¹⁶³

Ese valor espiritual añadido ha de venir a través de la incorporación de lo verde, que se introduce por dos vías. Por un lado, la ingenua de la relación con una naturaleza salvadora. Por otra, la más sofisticada y ecléctica, mediante la introducción en Europa de motivos orientales arcaizantes a través de los cuales se encontrará un medio de reinterpretación de los elementos vegetales. Estas dos vías convergen en lo que se llamó el arabesco,

¹⁶² "PROPOSITION 13- Flowers or other natural objects should not be used as ornaments, but conventional representations, founded upon them sufficiently suggestive to convey the intended image to the mind, without destroying the unity of the object they are employed to decorate." Jones, Owen, *Op. Cit.*, p. 10

¹⁶³ Wilde, Oscar, *Op. Cit.*, p. 25

que fue motivo de estudio durante todo el siglo XIX, y que terminará por convertirse en el elemento estructurante de la decoración aplicada vienesa del período finisecular.

1.2. La domesticación del verde.



Ilustración de Portada de *Der Schatz der Armen*, (El tesoro de los humildes), de M. Maeterlinck, Leipzig, 1898

*Domesticar: Reducir, acostumbrar a la vista y compañía del hombre al animal fiero y salvaje. / Hacer tratable a alguien que no lo es, moderar la aspereza de carácter*¹⁶⁴

Las investigaciones en materia ornamental que tienen lugar durante los últimos años del siglo XIX se encaminaron a la determinación de hallazgos decorativos alejados de motivos historicistas. La recuperación de la naturaleza como punto de partida queda patente después de las afirmaciones de Owen Jones, que presentábamos más arriba. A partir de las experiencias de las *Arts and Crafts* se abrió una vía en la búsqueda de un ornamento que paulatinamente se encaminaba hacia la abstracción del referente natural, apoyándose en experiencias ornamentales de épocas no clásicas y que habían sido redescubiertas y analizadas por los historiadores.

Cuando abordamos el problema del estilo y de su recurrencia formal a lo natural, no podemos olvidar la brecha que se abre entre lo natural y lo artificial, que desde *Kallias* de Schiller¹⁶⁵ planea sobre la estética y las teorías del arte hasta su resolución con la expulsión de la belleza natural del ámbito de la Filosofía del arte. Pero no debemos engañarnos. En ningún caso el problema de la representación de la naturaleza deja de ser central dentro del ámbito de la estética. Ahora bien, lo que es nuevo es este cambio de actitud de la educación artificial: la modernidad, asumida ya desde Schiller como tal, escindida, enferma, en cierto modo, debe encontrar una vía alternativa desde *dentro*. En el capítulo V del Prólogo, *Natural frente a Artificial*¹⁶⁶, nos centrábamos precisamente en este problema: de qué manera a partir del idealismo la filosofía derivará en poesía y en arte, porque el artista es el único que, a través de su imaginación puede

¹⁶⁴ RAE

¹⁶⁵ Schiller, Friedrich, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Ed. Aguilar, Madrid, 1963

¹⁶⁶ Pp. 31-50 de esta misma tesis

trascender la fragmentación del mundo y mostrarnos una imagen de la naturaleza que no es imitativa. Es la creación de una nueva mitología, los jeroglíficos, los simbolismos y la poetización de la naturaleza.

1.2. 1. El genio artístico

Además, otro de los cambios que se producen entre la visión bucólica de la naturaleza de Rousseau a la que aludíamos también en el prólogo, y la decimonónica es que el hombre del XIX ha descubierto no una naturaleza pastoril y elegíaca, sino que una naturaleza desplegada se presenta ante él con toda su fuerza; ese gusto por lo sublime ha dado paso a una naturaleza caótica y amenazante que de alguna manera hay que domesticar para poder asumir. Aún no es posible afrontar la inmensidad. La solución llegará, otra vez, a través de la artificialidad, de la interpretación.

La figura del genio se convierte en cualquiera de estos dos casos, el de la interpretación de la naturaleza y el de su aplacamiento, en fundamental. Y lo es porque en cualquiera de estos casos la respuesta busca su escoramiento hacia la estética. Nada de esto es posible si no es a través de la poesía, como decíamos, desde ahora, órgano de la filosofía. Uno de los artífices de la idea del artista como intérprete de la naturaleza fue Schelling, que defiende una idea de naturaleza tan salvaje y oscura que no puede ser observada, como Medusa, más que a través del reflejo que proveen el arte o la acción imaginativa de artista¹⁶⁷. Schelling, por tanto, apela al genio de manera radical como único salvador de la humanidad perdida en un mundo que no podemos soportar en su inmensidad, sublimidad, demasiado salvaje y caótico para nosotros, que no se presta a ninguna forma reconocible a la que podamos asirnos para encontrar un momento de sosiego. El artista no puede ya esquivar la responsabilidad que se le confía, la colosal tarea que a partir de ahora toca representar a aquéllos que puedan poetizar nuestro

¹⁶⁷ “El arte del genio tiene como objetivo esquivar los lados oscuros y negros de su propia naturaleza. El hombre no se atreve a reconocer el poder de la naturaleza y, menos a aceptarlo, a no ser en el reflejo atemperado y controlado de la intuición artística, es decir, en un acto escénico de la imaginación” F. W. J. Schelling, “Erster Entwurf eines System der Naturphilosophie”, en *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Alianza Ed. , 1996, Madrid, 1990, Madrid, p. 351

mundo. Marchán insiste en esta nueva tarea para el artista, tarea que años más tarde asumirán también los movimientos de vanguardia en la re-representación del mundo. Pero en el caso de los románticos hay algo más: el artista, el poeta, es el único que se atreverá a adentrarse en las profundidades oscuras de la naturaleza, sacrificando su cordura por la humanidad, como les ocurre a Hölderlin o a Heinrich von Kleist¹⁶⁸.

Ya hemos comentado en el prólogo la hondísima influencia que la obra de Nietzsche tendrá sobre la actitud europea hacia la naturaleza, y sobre la que nos iremos deteniendo mientras avancemos en los diferentes temas que abordamos. Uno de los aspectos que tendremos en cuenta es la recuperación de la metáfora del laberinto y la máscara burguesa.¹⁶⁹ Esta será la ambición del gran estilo: *dominar el caos que se es; obligar al propio caos a hacerse forma, hacerse lógico, simple, inequívoco (...)*¹⁷⁰, Nietzsche se compadece por una vez del hombre, comprende y acepta que tiene que logicizar el mundo, porque necesita de esa lógica, aunque sea una ficción, para poder vivir¹⁷¹. Es el laberinto, la única vía a través de la cual se pueda hacer soportable nuestra existencia. En última instancia, esa re-creación estará confiada al artista.

La domesticación será el velo de la belleza sobre la naturaleza: *Sin el antiguo hábito del miedo, que nos hacía ver todo esto en una relación secundaria y*

¹⁶⁸ “La glorificación idealista y romántica de la naturaleza es frágil e inestable. Su enaltecimiento no sospecha solamente la presencia de unas fuerzas salvadoras, sino también destructoras, tal como salen a la luz en sus lados más oscuros. El idealismo estético se percató de tales amenazas, viéndose forzado a urdir modos de presencia que dobleguen a la naturaleza, la hagan perder o mitigar esos instintos explosivos, introduzcan un cierto control. (...) Este es el origen de una teoría estética muy extendida; la compensación a través del arte ... (...) El arte, según Schelling, es el órgano que airea lo que, tanto en la historia como en la naturaleza caótica, no puede manifestarse y debe ser reprimido. En la naturaleza creadora no encontramos forma alguna; es indeterminada, caótica, está falta de forma – gestaltlose- y el arte se encarga de configurarla”, en Marchán, *La Estética en la cultura moderna*, p. 118

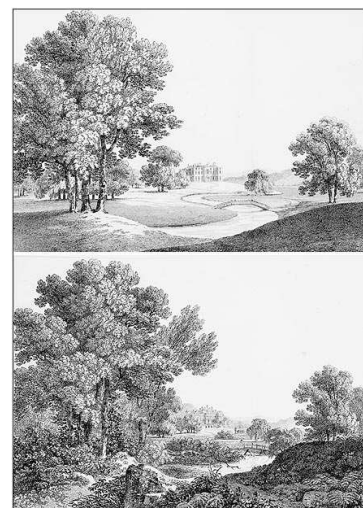
¹⁶⁹ “La encarnación de lo dionisiaco, personificada por el ser humano, necesita para poder vivir una ilusión magnífica que extienda el velo de la belleza sobre la propia naturaleza”. Marchán, *Op. Cit.*, p. 207

¹⁷⁰ KSA I, p. 333

¹⁷¹ Nietzsche “Acaso sean cinco o seis las cabezas que en las cuales va abriéndose paso ahora la idea de que también la física no es más que una interpretación y un arreglo del mundo”, en *La gaya ciencia*, aforismo 9

*remota, no gustaríamos ahora los goces que la naturaleza nos produce, ni nos deleitaría la contemplación del hombre y de los animales sin ese gran iniciador de toda comprensión: el miedo.*¹⁷²

Esta naturaleza que nos aterra, que nos produce ese hondísimo sentimiento abismal ante lo salvaje, ante lo real, que encontramos ya desde el mar sin orillas de Kant, debe convertirse a través de la figura de la máscara en elemento amable, dócil y maleable. Esto sólo tendrá lugar una vez superado el debate en torno a las posturas que exigían una naturaleza no contaminada por la mano del hombre posibilitara una relación más operativa con ésta en el campo de las artes plásticas y la arquitectura.¹⁷³ En realidad ambas posturas están presentes siempre, en todos los momentos de la historia en que se pone de manifiesto la necesidad de una naturaleza amable, apolínea, dominada por el hombre, geometrizada, opuesta a la dionisiaca, en que el intelecto inhiba su acción contaminante, permitiendo el desarrollo libre de su temperamento salvaje¹⁷⁴.



Uvedale Price denuncia el paisaje estereotipado de Capability Brown, proponiendo una mirada libre hacia la naturaleza indómita. Es decir, quitar la máscara protectora.

1.2.2. *El arabesco y el nuevo estilo*

El auge del arte gráfico en Inglaterra es pronto asumido por los poetas alemanes. Desde William Blake o Flaxman, el arte pierde su interés por el color y los volúmenes y se centra en la investigación del poder expresivo de la línea, el más aséptico y menos matérico de los recursos gráficos, y, por tanto, más cercano a las artes no matéricas, como la poesía o la danza. Así lo expresa el mayor de los hermanos Schlegel, cuando indica:

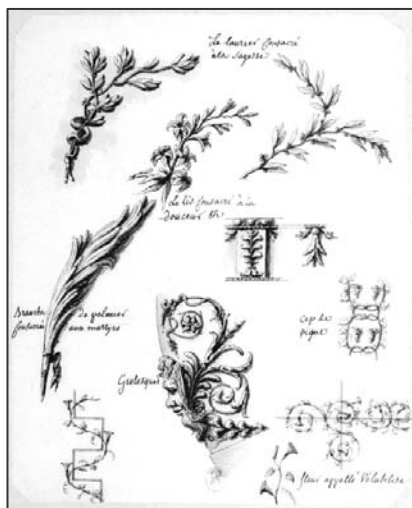
¹⁷² Nietzsche, *Morgenröte*, p. 89

¹⁷³ En torno a la relación entre la sociedad decimonónica centroeuropea y la metáfora de la máscara y el laberinto nietzschiano, ver Quesada, F. *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005. "si la máscara supone la pérdida del velo mágico y terrorífico de la presencia de los dioses en el templo griego y en la iglesia cristiana, una enunciación de la caída del aura benjaminiana por anticipado, o un post scriptum a la Estética de Hegel, el laberinto podría presentarse como alternativa: la recuperación del velo que atemoriza, del componente aterrador de la arquitectura, en un lugar físico que carece de fachadas, puro interior oscuro donde prima el tacto sobre la vista.", p. 111

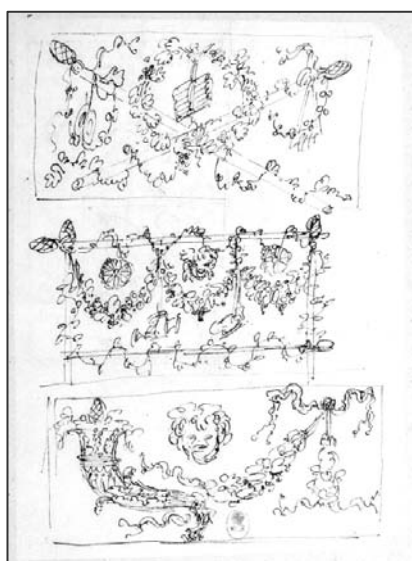
¹⁷⁴ Virgilio: "Hay algo mucho más audaz y magistral en las rudas y espontáneas pinceladas de la naturaleza que en los dibujos refinados", *Geórgicas*, en <http://www.gutenberg.org/files/232/old/geore10.txt>. Consultado: 29-01-19.

En primer lugar me parece el contorno puro mucho más cómodo y ventajosos que el dibujo lleno para el acompañamiento pintoresco de un poema. (...) Sus signos se vuelven casi jeroglíficos, como los del poeta; la fantasía es exhortada a completar y a seguir desarrollando por su cuenta tras el estímulo recibido, no como en la pintura acabada, que regalando con deferencia satisfacción a la fantasía, la hace prisionera.¹⁷⁵

John Flaxman, Ilustración. Atenea informa a Penélope la vuelta de su hijo Telémaco, *The Odyssey*, 1810.



J. J. Lequeu, Estudios de guirnalas.



Charles Percier, Diseños de guirnalas.

El arabesco, descubierto para los románticos a finales del XVIII llega precedido por el halo de libertad que la independencia con respecto a estilos normativos le permite.

El aserto de Horacio “A pintores y poetas les estuvo permitido desde siempre ensayarlo todo. Esa parece ser la ley que domina los arabescos”¹⁷⁶

En realidad, lo que ellos denominan arabesco son los grotescos a los que Vasari refirió. Vasari citó el pasaje de *De architectura* de Vitruvio donde este contemporáneo de Augusto había caracterizado y condenado la nueva moda bárbara. Para Vitruvio se estaba produciendo un desplazamiento en las referencias y analogías de la arquitectura, ya que los artistas introducían

¹⁷⁵ A. W. Schlegel, *Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umriss* (799) en publicado en el *Athënaum*, en Arnaldo, Javier, *Estilo y naturaleza...*, p. 68

¹⁷⁶ Moritz, en Arnaldo, Javier, *Op. Cit.*, p. 109

*monstruos, tallos, flores que se enroscan, raíces que se desenroscan*¹⁷⁷. Lo que denuncia el arquitecto romano es que la arquitectura está tomando sus referencias de lo extra-arquitectónico, de las analogías vegetales y fitomórficas... y esto es, precisamente, lo que empieza a ocurrir también en el manierismo y más tarde, en las arquitecturas románticas. Tratándolo de disparate, establece las polaridades entre las arquitecturas que mantienen sus referencias endógenas y aquellas que establecen analogías, lo que será vital para comprender el sesgo que la arquitectura toma a partir del ocaso ilustrado. Los teóricos de arte del siglo XVI repitieron sus argumentos y palabras; pero no lograron detener el avance de la nueva moda, como tampoco fueron capaces de hacerlo su antecesor de la época de Augusto o sus sucesores en el clasicista siglo XVIII.

Pese a las críticas, los románticos de finales del XVIII encuentran justificación en el término nada menos que a través de la obra de Rafael Sanzio, quien hace uso de los grotescos en la decoración de las estancias vaticanas, en 1515, en las que proliferan zarcillos y motivos vegetales¹⁷⁸, y que conocieron a través de los grabados de Giovanni Volpato publicados entre 1772 y 1776¹⁷⁹. El cambio semántico se producirá con Goethe, quien glorifica el *grotesco*, al que rebautiza como *arabesco* en su alocución *Von Arabesken*¹⁸⁰, elogiando su serenidad, liviandad y riqueza prodigiosa de inventiva.



Rafael, *La Escuela de Atenas*, 1510, Detalle

¹⁷⁷ “Motivos provenientes de la realidad, son rechazados ahora por una moda injusta. Pues ahora se prefiere pintar en las paredes monstruos en vez de reproducciones claras del mundo de los objetos. En vez de las columnas se pintan tallos acanalados con hojas encrespadas y volutas, en vez de los tímpanos ornamentos y también candelabros que llevan edículos pintados. En los tímpanos de éstos crecen flores delicadas que se enroscan en unas raíces y se desenroscan a partir de ellas, y sobre las cuales están colocadas unas estatuitas carentes de todo sentido. Finalmente, los tallitos sirven de apoyo para nada menos que unas medias figuras, algunas con cabeza de hombre, otras con cabeza de animal. Pero semejantes disparates no existen, no existirán nunca ni existieron jamás.” Vasari, Giorgio, *Vidas de artistas ilustres*, Iberia, Barcelona, 1957, p. 17

¹⁷⁸ Inspirados en los frescos de la Domus Aurea, de Nerón, recién descubierta.

¹⁷⁹ Ver Arnaldo, Javier, *Op. Cit.*, p. 109

¹⁸⁰ Goethe identifica como arabescos las decoraciones de la Domus Áurea y de Pompeya. Ver Goethe, J. W., “Von Arabesken”, en *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Ed. Hamser, 1990, Munich, pp. 191-193

En la noción de arabesco¹⁸¹, ya confundido con grotesco desde Goethe y Schlegel, se mezclan todas las experiencias que, a partir de ahora, buscan una representación cada vez más orgánica de la naturaleza, experiencia que culmina, como teorización, en el libro de Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, de 1908. Es un descubrimiento importante, porque conlleva una serie de ventajas que hasta ese momento no se habían podido teorizar, en un momento en que, en los casos que no se opte por la recuperación de otras formas tomadas de la historia, parece necesaria la superación de las formas clásicas de ornamentación. Las ventajas de las que hablamos son varias.

En primer lugar, evidente, la emancipación tan ansiada por el romántico con respecto a lo clásico, es decir, la alianza con lo natural, ante el fracaso de lo histórico, remite a una nueva mitología, que además carece de una normatividad a priori y se convierte, por lo tanto, en símbolo de la libertad romántica. Según Schlegel, *el arabesco es la forma más antigua y original de la fantasía*, remite a un pasado ahistórico, más allá de la Grecia milenaria y de sus enseñanzas y, además, de nuestra fantasía interior. El arabesco se desliga de las normatividades impuestas y heredadas y se convierte en campo de experimentación, del juego libre, que emancipa al artista y le hace

¹⁸¹ A propósito de la identificación del grotesco con arabesco: “(...) entre 1797 y 1800 aparecen en la obra de Schlegel (...) los conceptos de arabesco y grotesco. El sentido literal de la palabra “arabesco”, para Schlegel, es más o menos el mismo que le seguimos dando nosotros, con él se refería a la ornamentación pictórica no figurativa consistente en el entramado y combinación ingeniosa de líneas, como el dibujo de una alfombra; etimológicamente la palabra alude al frecuente empleo de este tipo de decoraciones en el arte islámico. Por entonces, “grotesco” significaba algo muy parecido, pues las “grutescas” (grotesche” en italiano) eran aquellas ornamentaciones antiguas a base de trenzados vegetales, motivos estilizados, que, habiéndose descubierto en las “grutas” romanas, habían proliferado en la pintura renacentista. No es posible detallar las conexiones léxico-semánticas que se establecen entre *Witz*, arabesco y grotesco, pues Schlegel utiliza continuamente estos términos, dando, unas veces, a los dos últimos la función de adjetivos del primero (y, así, habla de un *Witz* grotesco o arabesco, con el mismo valor funcional que habla de un *Witz* combinatorio), mientras que otras veces los utiliza como sustantivos autónomos. En este último caso aparecen tanto como sinónimos de *Witz*, como, con significado distinto, indicando las formas concretas que genera la facultad creativa del *Witz*. “Arabesco” y “grotesco” designan, en tal caso, la forma fantástica, libre, imprevisible, que pone de manifiesto la “infinita plenitud” a que abocaba el *Witz*.”, D’Angelo, Paolo, en *La estética del romanticismo*, Ed. Visor, Madrid, 1999, pp. 143-144. También sobre Arabesco habla Riegl El tema lo trata al final de la obra *Stilfagen*, “El arabesco es el ornamento de pámpano vegetal del arte sarraceno”, en Riegl, A., *Problemas de estilo*, Gustavo Gili, 1980, Capítulo IV. El arabesco”. Pp. 168-223, p. 168.

partícipe de la propia acción creadora, de una caligrafía nueva, estructuradora, libre y en continuo proceso de formación¹⁸².

Su desarrollo da cita a la naturaleza como *Paisaje completamente desprovisto de figuras, idílico, romántico, en estilo grande*.¹⁸³

Se transforma en un orden genético, cuyo ADN ha determinado el propio artista, establece unas reglas del juego, es señor, creador, de una obra que se desarrolla a partir de ahora de manera emergente. No es el arbitrio caprichoso ornamental del artista, sino un compromiso con las analogías fundamentales del proceso estructurador y generador primario, que potencia la autonomía de la construcción. Para los artistas del primero romanticismo el arabesco toma dimensiones profundas. Para ellos no es un simple adorno, sino la representación de un mundo en proceso de crecimiento infinito.¹⁸⁴ Ya en los años cuarenta, E. A. Poe vuelve sobre el arabesco, en *Tales of Grotesque and Arabesque*¹⁸⁵ (1840), insistiendo, precisamente, en su irregularidad e inventiva frente a la regularidad y normatividad clásicas. En el prefacio de la obra –una recolección de cuentos– justifica la elección del título por el carácter de la obra como unidad: habla de desorden, fantasía y extravagancia, lo que él resume como cualidades de “grotesco” o “arabesco”.

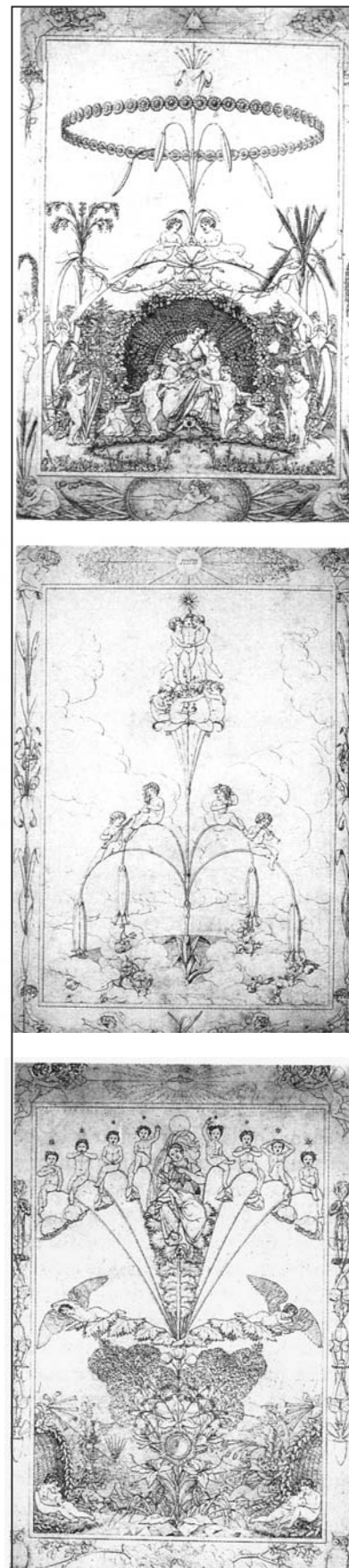
La segunda ventaja en la concepción del arabesco, y con ella retomamos la expresión de Schlegel acerca de la misión del artista en la representación simbólica y jeroglífica de la naturaleza, es la posibilidad de encontrar la función del arte y la poesía en la representación del mundo: el arte como órgano de filosofía¹⁸⁶. Este problema lo introducíamos ya en el prologo, el

¹⁸² “Arabesco” y “grotesco” designan, en tal caso, la forma fantástica, libre, imprevisible, que pone de manifiesto la “infinita plenitud” a que abocaba el Witz.” D’Angelo, Paolo, *Op. Cit.*, p. 144

¹⁸³ Novalis, en Arnaldo, J., *Estilo y Naturaleza*, p. 137

¹⁸⁴ “La gente lo ve como un gracioso adorno, y a buen seguro que son muy pocos los que entienden cuan profundo y total ha de ser el ánimo artístico que crea tales hojas y flores en los meros arabescos, cómo se forma y metamorfosea necesariamente cada floración a partir de la semilla.” Brentano, Clemens, Briefveschel, en Arnaldo, *Op. Cit.*, p. 138

¹⁸⁵ Poe, Edgar Allan, *Tales of Grotesque and Arabesque*, 1840, versión digitalizada por Feed-Books



Phillip Otto Runge, *Las horas del día*, 1802

“*poetizar los objetos*” de Novalis¹⁸⁷ o de Hölderlin, ese dar nombre a los dioses, esa creación de una nueva mitología a través de los arabescos, que expresa el primero a través de sus fragmentos¹⁸⁸:

28. *La auténtica música **visible** son los arabescos, las muestras, los ornamentos.*¹⁸⁹

La noción de arabesco representa la infinitud a través de lo orgánico. *Los arabescos son pintura absoluta, absolutamente fantástica*, vuelve a decir Novalis. Es la *fantasía* del artista, ¡afortunado él!, que puede leer en la naturaleza y simbolizarla a través del arabesco, es la fantasía la que crea el arabesco, la que genera esa imagen de la naturaleza, fin último y vital de la pintura.

En tercer lugar, la noción de arabesco es una ventaja, porque el desarrollo vegetal que con éste se experimenta, se convierte en levadura, hace crecer de manera autooperante los motivos abstractos, orgánicos que se manifiestan en su desarrollo, potencia la forma de la obra, la hace florecer. Su cohesión interna se rige por la interrelación y el crecimiento orgánicos de los elementos de su imagería, en una forma libre análoga en su finalidad a una producción de la naturaleza. El artista interpreta la naturaleza, representa el crecimiento, la metamorfosis de las plantas de las que tanto habló Goethe. El mundo en completo movimiento, la naturaleza no es un resultado, es un proceso, el arabesco, por tanto, será la verdadera representación gráfica de la *progresión poética universal*. La emulación de los procesos metamórficos implícitos en lo fitomórfico, zarcillos, tallos sinuosos, raicillas, hojas, pétalos que se abren, en continua progresión, emplaza al artista en una ascensión no teleológica, por lo tanto, hacia el

¹⁸⁷ Ver la expresión de F. Schlegel acerca de la mitología en la Introducción de esta misma tesis, p. 35.

¹⁸⁸ “20. El mundo ha de ser romantizado. Así se reencuentra el sentido original. Romantizar no es sino una potenciación cualitativa.” Novalis, *Aphorismen und Fragmente*, 1798-1800, consultado en Proyecto Gutenberg;

http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=4815&kapitel=6&cHash=53671ea2882#gb_found

¹⁸⁹ Novalis, *Fragmentos y estudios*, en Arnaldo, J., *Fragmentos*, p. 162

infinito de lo que nunca puede ser completo. Este aspecto es clave. Porque justamente nuestra contemporaneidad se enlaza con el primer romanticismo a través de este vector. Lo que Deleuze llama el *filum maquínico*¹⁹⁰, es decir, plantear fuerzas vitales de crecimiento independientes del creador, programas de desarrollo que se encuentran en el interior de la materia.

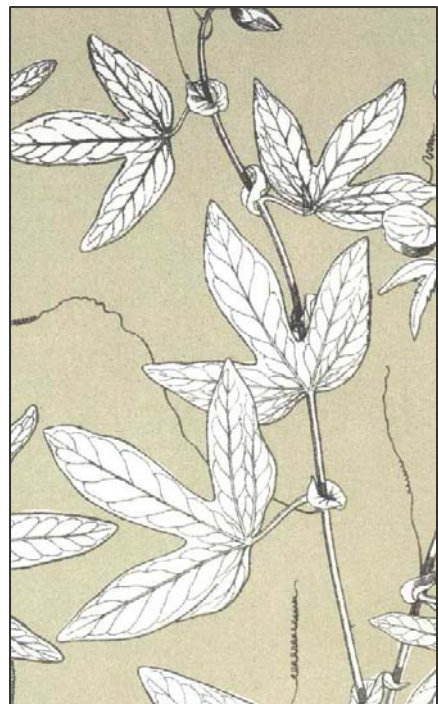
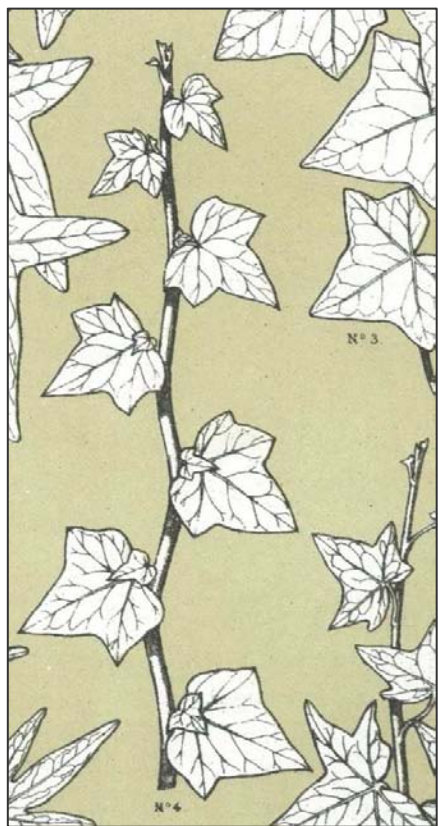
Además, el arabesco, como trabaja con la línea, es naturaleza inmaterial, vigorizante, carente de gravedad, tendente a la progresión infinita y nunca saturada en sí misma.

Pero la más importante de todas, y, en realidad, suma de ellas es la de la voluntad de cohesión orgánica. A través del arabesco parece abrirse una vía hacia la unificación del mundo moderno fragmentado, podría ser la síntesis que Goethe reclamaba para el espíritu del XIX, de la que había carecido el XVIII. El arabesco ordena, unifica, cohesiona, pero sus principios ordenadores no pertenecen a directrices prestadas de otras disciplinas, sino que se articulan en cada obra particular, y busca la totalidad orgánica. Esa función de unificar, y que se establece a través de las actitudes panteístas alemanas, identificando polaridad con movimiento infinito y con naturaleza unificadora. Adam Müller establece esos vínculos entre las oposiciones, el dinamismo, la totalidad y las energías en libertad que forman la unidad orgánica¹⁹¹.

Para Schlegel se trata de hacer crear *la semilla de toda la pintura moderna*, que ha de crecer de manera simétrica, a través de una unidad rigurosa, que supera la diversidad de los fenómenos para elevarse desde lo contingente y

¹⁹⁰ Ver Deleuze, G. y Guattari, F., “1227. Tratado de nomadología: la máquina de guerra”, en *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*, Ed. Pre-Textos, Madrid, 1994, pp. 359-431

¹⁹¹ “La filosofía de la naturaleza ha mostrado que la esencia de las cosas y de sus elementos, así como sus estados primarios se determina ante todo cuando se sabe disponerlas en una oposición, o percibir las en una oposición dinámica, una polaridad, etc., de modo que, explicándola muy generalmente, la naturaleza puede ser comprendida como una totalidad, organismo que se forma a partir de infinitas oposiciones o como un agregado de innumerables individuos, particularidades y energías libres existentes por sí mismos.” Müller, Adam, en Arnaldo, Javier, *Op. Cit.*



generar la idea. La artificialidad del arabesco, que mediante los procesos creativos de la fantasía nos devuelven a lo natural, a través de las leyes tectónicas de la planta, conforma, de esta manera, un armazón que será muy útilmente utilizado para cohesionar y ordenar las fachadas y los paramentos de los edificios.

De esta manera, volvemos a Jones, quien exhorta a sus alumnos a buscar el nuevo ornamento; aquél que, según dice, nos llevará a un nuevo estilo que integrará ornamento y estructura¹⁹². Ese ornamento, que, piensa él, posiblemente tardará, hay que tratar de buscarlo en una vuelta inocente, con los ojos abiertos, a la naturaleza viva, sus ritmos, sus maneras.

*Así, ¿quién osará decir que no queda nada para nosotros, salvo copiar las cinco o siete flores lobuladas del siglo XIII; la Madreselva de los Griegos o el Acanto de los Romanos? ¿Sólo así se puede producir arte? ¿Está la naturaleza tan atada? Mirad qué variadas las formas y qué invariantes los principios. Nos sentimos persuadidos de que se abre un futuro ante nosotros; debemos deshacernos de nuestra pereza. El creador no ha hecho todas las cosas bellas para que nosotros pongamos límites a nuestra admiración; por el contrario, así como todas sus obras se nos ofrecen para nuestro disfrute, así mismo se nos ofrecen para el estudio. Están ahí para despertar un instinto natural implantado en nosotros, - un deseo de emular en la obra del hombre el orden, la simetría; la gracia, la forma, que el Creador ha sembrado a lo largo y ancho de la tierra.*¹⁹³

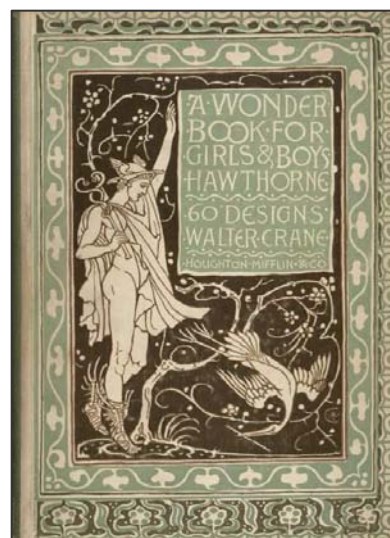
¹⁹² Ver nota 160 de este mismo capítulo.

¹⁹³ "Who, then, will dare say that there's nothing left for us but to copy the five or seven-lobed flowers of the 13th century ; the Honeysuckle of the Greeks or the Acanthus of the Romans, - that this alone can produce art? Is nature so tied? See how various the forms, and how unvarying the principles. We feel persuaded that there's yet a future open to us; we have but to arouse from our slumbers. The Creator has not made all things beautiful, that we should thus set a limit to our admiration; on the contrary, as all His works are offered for our enjoyment, so are they offered for our study. They are there to awaken a natural instinct implanted in us, - a desire to emulate in the works of our hands the order, the symmetry; the grace, the fitness, which the Creator has sown broadcast over the Earth.", Jones, Owen, *Op. Cit.*, p. 228

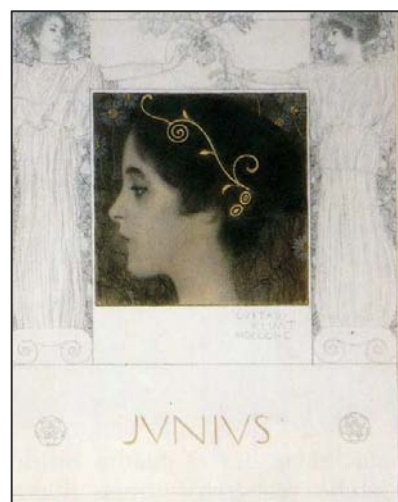
Para algunos artistas del esteticismo fin de siglo las formas de los arabescos han perdido ya totalmente su relación con la naturaleza. Acerca del carácter no naturalista del *Art Nouveau* es interesante lo afirmado por H. Fierens-Gevaert, Presidente del Comité Belga en la Exposición de Turín de 1902. Se refiere a un grupo de arquitectos belgas, con Horta a la cabeza, que “no admiten en sus obras ningún motivo sacado de la naturaleza, ninguna estilización de los elementos vivos. La línea decorativa ha de ser un invento puramente cerebral, algo así como una creación plástica reducida a su forma ideal y abstracta.”¹⁹⁴

El artista, por tanto, se convierte en *medium* de la naturaleza y del espíritu humano:

*En primer lugar, tendría que comunicarle al arquitecto mi belleza interna (...) a través de mi color favorito, mi canción favorita, mi hora favorita del día (...) luego, me conocería, podría sentir mi esencia. A continuación, tendría que expresar mi esencia a través de una línea, para encontrar el gesto de mi esencia. Encima de la puerta habría un verso grabado –el verso de mi esencia-. Y lo que expresara este verso en palabras tendría que ser así en cada color y en cada línea; y cada silla, cada papel pintado, cada lámpara, serían siempre, una y otra vez el mismo verso. En esta casa siempre se podría ver en cualquier lugar mi propia alma, como en un espejo. Ésta sería mi casa. Aquí me viviría a mí mismo. (Hier könnte ich mir leben) mirando mi propia imagen, escuchando mi propia música.*¹⁹⁵



Walter Crane. Ilustraciones para libros infantiles



Gustav Klimt, Dibujo para la alegoría Junius, 1896

¹⁹⁴ Fierens-Gevaert, Hippolyte, *Nuevos estudios acerca del arte contemporáneo*, Ricardo Fé, Madrid, 1904, p. 221

¹⁹⁵ Hermann Bahr, Cfr. Schorske, *Pensar con la historia*, Ed. Aguilar, Madrid, 2000, p. 269



Lequeu, Marco pintoresco.

1.2.3. Parerga

La siguiente frase de Kant nos obliga a reflexionar acerca del papel que los marcos floreados, aparentemente independientes del motivo del cuadro o del “relleno”, desempeñan en la obra de arte. A este ornamento, adornos (Parerga), dice Kant, le corresponde el papel de acompañar fielmente a la obra, no de adornarla más allá de la forma, en caso contrario, continúa Kant en su *Crítica del Juicio*, si el parerga tiene como fin añadir el valor de la obra con referencias extra artísticas, como los dorados, entonces *daña la verdadera belleza*¹⁹⁶.

Al establecer estos dos niveles significativos opuestos, el “marco” y el “relleno”, Riegl entiende que la organización –o gramática- a la que el ornamento se somete es quizás el aspecto más importante de la composición. Los *patterns* resultantes demuestran la fluidez continua de la superficie trabajada sin la distracción de la apariencia natural. De aquí se colige el papel trascendental que representaron estos aparentemente triviales marcos vegetales que se convirtieron en definidores táctiles de un orden que complementaba e, incluso, definía, el propio argumento o relleno de la obra¹⁹⁷. A este respecto podemos establecer un claro referente en algunas obras de los primeros románticos. Para Friedrich fue vital la relación de la obra con el marco. Así nos explica en este fragmento de un artículo en que se defiende de ciertas críticas acerca de su obra *El altar de Teschen*. Es interesante comprobar que en su descripción apenas pone

¹⁹⁶ “Incluso los llamados **adornos** (Parerga), es decir, lo que no pertenece interiormente a la representación total del objeto como trozo constituyente, sino, exteriormente, tan sólo como aderezo, y aumenta la satisfacción del gusto lo hacen, sin embargo sólo mediante su forma; verbigracia los marcos de los cuadros, los paños de las estatuas, los peristilos alrededor de los edificios. Pero si el adorno mismo no consiste en la forma bella, si está puesto, como el marco dorado, sólo para recomendar con su encanto, la alabanza al cuadro, entonces llámase ornamento y daña a la verdadera belleza”, Kant, Emanuel, *Crítica del Juicio*, “Primera Parte, primera Sección, Primera Libro, #XIV: Explicación por medio de ejemplos,” en página web:

<http://www.Cervantesvirtual/servlet/SirveObras/57960731216374952222021/index.htm>, consultado en 28-01-01

¹⁹⁷ “La gente suele desdeñar las artesanías identificándolas como formas de arte inferiores. Pero precisamente en esas formas el hombre mismo es creativo. Aquí no puede utilizar modelos; aquí él crea desde sí mismo”, Riegl, Alois, en *Historische Grammatik der bildenden Künste*, citado en Schafer, Debra, *The Order of Ornament, The Structure of Style. Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture*, Cambridge University Press, 2003, Cambridge, p. 52

interés en el cuadro en sí, y se detiene, sin embargo, relatando la materialización del marco, que es atribuida no a su ejecutor, el escultor, sino al propio pintor del “relleno”, en cuya concepción ha dedicado parte de la reflexión, ya que es directamente dependiente de la obra. El marco pasa a formar parte del programa simbólico a través del que el pintor Friedrich nos introduce en la espiritualidad humana¹⁹⁸. Es decir, el marco nos introduce en la mística del cuadro, nos explica los elementos que tomarán parte en la acción representada, a modo jeroglífico, y, a través de unos escalones, se nos invita a introducirnos dentro de lo representado, convirtiéndolo en algo que se convierte en más real que lo real. No es un agregado ornamental, sino que se convierte en parte efectiva en una pirueta que va del mundo exterior al interior. Aparte del problema del marco se abre aquí una brecha interesante en relación a la creación de realidades *otras* que desarrollaremos más adelante, en el capítulo 3, mediante la metáfora del *espejo*. Por ahora nos limitamos al interés profesado por los románticos en torno al poder determinante del marco en el tema o el contenido y su tratamiento.

Moritz se expresa en la misma dirección, influido, evidentemente por el propio Friedrich. Para el poeta romántico, *la belleza del marco y la belleza del cuadro surgen de uno y el mismo fundamento*¹⁹⁹. Expone la convicción de que hay parte del argumento que, por naturalista, queda sin profundidad, y que justamente es al marco al que queda relegada la función de terminar de contar, mediante el arabesco más abstracto, el mensaje espiritual. Desde los románticos, hasta Riegl, pues, parece abrirse una vía en busca de la abstracción que se aparta de la obra-relleno (excesivamente naturalista) y se permite la alegoría y el jeroglífico en la representación metafórica del



K. Friedrich, El altar de Teschlen, 1809

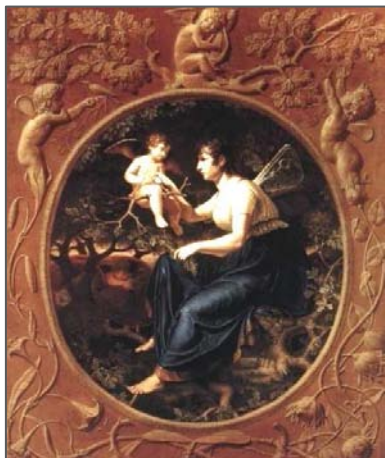
“Descripción del marco.

El marco no ha sido hecho, como sabemos, simplemente con el consentimiento del pintor, sino según **sus indicaciones exactas**. Lo que pueda haber de erróneo en su disposición, en ningún caso ha de atribuirse al escultor Kühn, sino exclusivamente al pintor. A los lados el marco forma dos columnas al modo gótico. De éstas salen dos palmas hacia arriba que se curvan en bóveda por encima del cuadro. En las palmas hay cinco cabezas de ángeles orantes que miran hacia la cruz de abajo. Sobre el ángel del medio está, con un brillo plateado, la estrella de la tarde. Abajo se encuentra, en un panel oblongo, el ojo omnividente de Dios, encerrado en el triángulo sagrado rodeado de rayos. Espigas y sarmientos se inclinan, a ambos lados, sobre el ojo omnividente. Ello ha de significar el cuerpo y la sangre del que “está clavado en la cruz”. Hay tres escalones debajo del cuadro que a él conducen.”

Caspar David Friedrich,, *Carta al profesor Schulze sobre el Altar de Tetschen* (1809)

¹⁹⁸ Caspar David Friedrich,, *Carta al profesor Schulze sobre el Altar de Tetschen* (1809) En Arnaldo, Javier, *Fragments*, pp. 167-169

¹⁹⁹ “la belleza del marco y la belleza del cuadro surgen de uno y el mismo fundamento. El cuadro representa algo acabado en sí mismo; el marco encierra nuevamente lo en sí mismo acabado. Se expande hacia fuera, de tal modo que, por así decirlo, nosotros miramos gradualmente en el santuario interno que resplandece a través de esta limitación”, Moritz, en Arnaldo, J. *Estilo y naturaleza*, p. 112



Phillipe Otto Runge, *La lección del ruiseñor*. 1803. Abajo: detalle del marco comparado con la vegetación representada en el lienzo. La representación naturalista no es completa, no representa con total fidelidad el mundo real, ya que no puede profundizar más allá de la mirada. El marco, sin embargo se convierte en acompañamiento fundamental de la obra y explica con sus representaciones fitomórficas la Filosofía de la naturaleza, la totalidad, la unidad y el organismo.

mundo. Esta vía ya empezaba a ser utilizada por los pintores románticos. Una de las más bellas utilizaciones de la función del marco es la que encontramos en la obra de Philip Otto Runge, *La lección del ruiseñor*, de 1804. El marco simula un bajorrelieve tratado mediante la recientemente descubierta estrategia de arabesco, que reproduce el tema, el contenido en un espacio abstracto, a través del cual la imagen interior se expande hacia la periferia.²⁰⁰ Aquí la misión de este marco no es exclusivamente la de embellecer el motivo central, como ocurría en el barroco o el rococó, sino, sobre todo, apoyarlo y definirlo a través de un elemento háptico, un bajorrelieve pintado, que, además, enfatiza el carácter ficticio de lo que enmarca, no permitiendo al ojo engañarse en lo representado. El trabajo de Runge insiste en el desarrollo de estos arabescos, haciendo un uso que lleva al extremo las capacidades orgánicas del ornamento libre, en perpetuo crecimiento, que frente al estatismo de lo representado lo envuelve en un dinamismo progresivo.

1.3. *El verde convencionalizado en la estética fin-de siècle*

Una vez registradas, desde esta clave del ornamento verde domesticado, observamos, en las representaciones pictóricas, decorativas y gráficas de los vieneses de finales el XIX, la recurrencia de las estrategias románticas que en las líneas anteriores sugeríamos. *Parerga*, convencionalización de lo verde, libertad y configuración a través del arabesco, poetización e interpretación del mundo en un solo gesto lineal.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 111

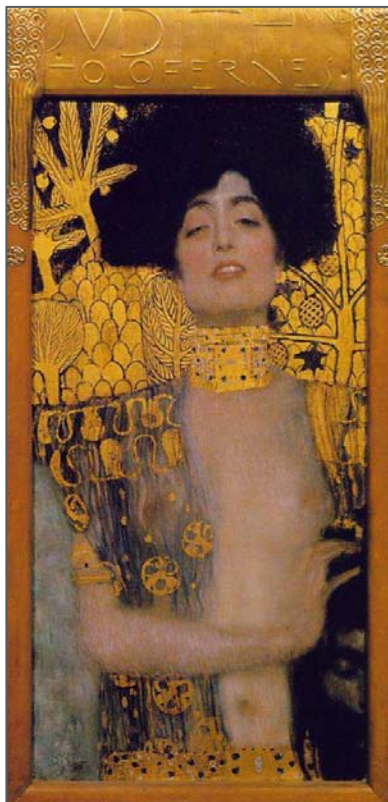
1.3.1. Convencionalización de lo verde en la pintura de Gustav Klimt

La pintura de Gustav Klimt, uno de los artistas más respetados en Viena durante estos últimos momentos del siglo, comparte estos postulados, convirtiéndose, así en impulsor de esta división de funciones, que van de lo óptico a lo háptico.

Pese a que la influencia directa de teorías determinadas es pocas veces reconocida, una mirada atenta a los trabajos producidos en Europa durante el cambio de siglo revela que las investigaciones del XIX en la búsqueda del estilo, basadas en la utilización del ornamento vegetal arcaico, contribuyeron de manera activa a la formulación del diseño moderno del XX. Este estilo arcaizante permitió e, incluso, invocó las reductivas y expresivas características del modernismo europeo. Desde las sumergidas culturas arcaicas de la época dorada: la primera civilización, cercana a la revelación divina, aparece llena de misterio, inspirando al hombre moderno con sus artefactos, separados ahora de su natural y original función.

La aportación de Riegl en este punto es también determinante, constituyendo la base teórica sobre la que se apoya una obsesión entre los artistas por la iconografía ornamental de oriente próximo y de la antigua cultura helénica²⁰¹. El seguimiento de los elementos vegetales ornamentales convencionalizados hacen posible su aceptación iconológica, su papel significativo dentro del programa ornamental, la conexión de estos signos con el pensamiento más instintivo. De la misma manera que encontró las reglas gramaticales del ornamento, signos ornamentales que significaban la estructura tectónica (líneas profundas, planos lisos de color, simetría, repetición...) a través de la sensación táctil, aspiraba también a transferir la operación a la representación artística. Así, dirige su atención al artificio de la representación, exponiendo los signos en el arte y sus operaciones, destruyendo la transparencia de su representación a través de sus análisis.

²⁰¹ Schorske, Carl E., *Vienna Fin-de-Siècle*, GG, Barcelona, 1981, p. 228 « En realidad, los mitos y los símbolos extraídos de la Grecia primitiva resultaron ser un poderoso medio para descubrir la vida instintiva que en la tradición clásica había sido sublimada o reprimida. »

Gustav Klimt, *Judith I*. 1901Gustav Klimt, *Judith I*. 1901. Detalle del fondo.

Los primeros experimentos con la imaginería arcaica y el estilo aparecieron en Viena, irónicamente, en los grandes programas decorativos que Klimt y sus colegas diseñaron para dos grandes edificios en la Ringstrasse, el Hofburg Theater (1874-88) y el Kunsthistorisches Museum (1872-81)

Estas series llevaron a una progresiva matriz de artefactos, detalles decorativos, bordes ornamentales vegetales y accesorios derivados de cada momento histórico representado.

Klimt desarrolló un vocabulario tanto iconográfico como ornamental que tomó un enorme papel simbólico y significado formal en su carrera posterior. Los modelos artísticos de la antigüedad que Klimt empezó a explorar con motivo del encargo le permitieron desarrollar un repertorio de imágenes que evolucionaron hacia un emblematismo taquigráfico que utilizó en su obra posterior.

Esta relación entre argumento y ornamento, que Klimt va desarrollando a lo largo de su obra²⁰², se convierte en manifiesto a través de una obra paradigmática en nuestro caso. La pintura, de 1901, *Judith I*, en la que a través de los motivos arcaicos, traídos directamente de los relieves del palacio de Sennacherib en Nínive (705-681 a.C.), el paisaje estilizado nos sitúa inmediatamente en un hecho narrado en el Antiguo Testamento. Transformando el relieve original en piedra en un patrón plano dorado, el artista crea un vínculo entre el paisaje, los atributos ornamentales de la figura y el marco repujado. El vacío entre el objeto manufacturado y el arte representativo heredado de los impresionistas se salva mediante la representación arcaica, que, además, eleva el significado del sujeto.

Schafter²⁰³ señala que el paisaje arcaico, que permanece independiente de la figura central, constituye una forma de ornamentación. Iluminan,

²⁰² Schafer, Debra, *Op. Cit.*, p. 104-105, "Durante los años finiseculares Klimt continuó refabricando imágenes derivadas de lo arcaico en una iconografía personal. Yuxtaponiendo diversas figuras y motivos tomados de varias vasijas griegas bien conocidas, que se yuxtaponían al retrato realista del sujeto central (retrato de Joseph Pembauer, 1890) (...) refuerza el efecto el contraste estilístico entre los motivos arcaicos y el retrato en sí: las dos dimensiones de los apropiados emblemas arcaicos que han sido relegados al plano marco dorado, claramente separado del "relleno" foto-realístico." Transcribir directamente en inglés!!!

²⁰³ Schafer, D. *Op. Cit.*, p. 108

refuerzan, realzan el objeto primario, pero se mantiene separados de él. Los mecanismos ornamentales aportan unos signos que realzan el mensaje del



Gustav Klimt, *Música II*. 1898.

objeto principal. Klimt buscaba sustituir los mecanismos alegóricos tradicionales por otros menos familiares tomados también de las mismas fuentes arcaicas o egipcias, emplazando a la necesidad artística que exhortaban los primeros románticos: la re-creación de la naturaleza a través de una nueva mitología, como exhortaba el menor de los Schlegel:

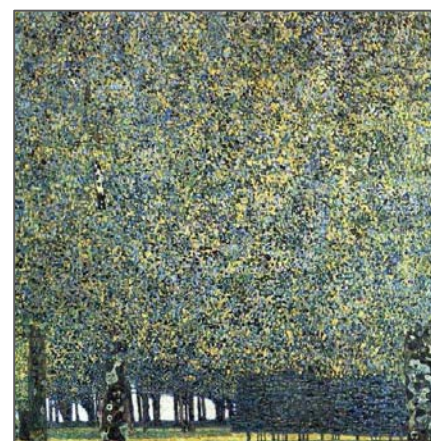
*En el estilo del auténtico poeta nada es adorno, todo es necesario jeroglífico.*²⁰⁴

Contrapuesto al sujeto o argumento de la obra, que aborda a través de los mecanismos postimpresionistas entendiéndolo como problema eminentemente visual, el paisaje se concibe como tapiz, plano, convencionalizado, que, al carecer de profundidad se convierte en superficie, pasando al primer plano, y ofreciendo una sensación más táctil que visual.

En sus obras hasta 1910 continúa combinando la representación con el ornamento vegetal convencionalizado forzando al observador a leer por (hápticamente) y a través de (ópticamente) la superficie pictórica simultáneamente. Diferencia argumento y ornamento mediante el



Gustav Klimt, *Bosque de hayas*, 1903.



Gustav Klimt, *El Parque*, 1909.

²⁰⁴ Friedrich Schlegel, *Fragmentos del Ateneo*, nº 173, en *Fragmentos. Seguido de "Sobre la incomprendibilidad"*, Marbot Ediciones, Barcelona, 2009.

tratamiento de ambos elementos: manteniendo una distinción estilística entre estructural y no estructural, -el objeto mórbido y el verde configurador -incluso si se superponen.

El intercambio entre códigos ópticos y hápticos, central en la obra de los primeros años del XX en Klimt, le llevó a mayores experimentaciones con los límites de ambos, resultando así nuevos mecanismos pictóricos y compositivos. En el *Retrato de Adele Bloch-Bauer*, 1907, las áreas de patrones planos y rítmicos pertenecientes al fondo se desgajan para adelantarse a través de la superficie. Los planos apilados articulan el lienzo, al tiempo que hacen referencia al mobiliario o las paredes representados dentro del espacio. El tratamiento y el color dorado de estos tapices recuerdan los paisajes mesopotámicos de la escena de Judith, que han invadido el espacio virtual de la composición.

Esta misma táctica domina los paisajes desde 1903, como en *Bosque de hayas*, 9103. En realidad el camino de Klimt nos lleva hacia una concepción panteísta de la naturaleza, que lo va inundando todo, sobre todo hacia el final de su obra. La vegetación fue transformada en primer lugar en un tipo de patrón ornamental, similar a los motivos de que previamente se había apropiado de las vasijas arcaicas. En *Parque*, 1909-10, redujo los patrones producidos a través de la infinita repetición de un particular elemento abstracto a una pantalla de brochazos de brillantes colores, creando planos uniformes suspendidos espacialmente dentro de la composición. Transfiriendo las leyes que gobiernan el argumento suspendido en la superficie a un ornamento plano y vice-versa, Klimt consiguió mediar la distancia entre los medios de percepción ópticos y los táctiles. El resultado son obras que no eliminan esta distinción, pero ayudan al espectador a establecer esta delicadísima diferenciación entre figura y fondo. El tema nos remitirá más adelante a la relación del edificio con el paisaje.



Gustav Klimt, Casa de campo en la alta Austria, 1912.

1.3.2. Marcos y guirnaldas.

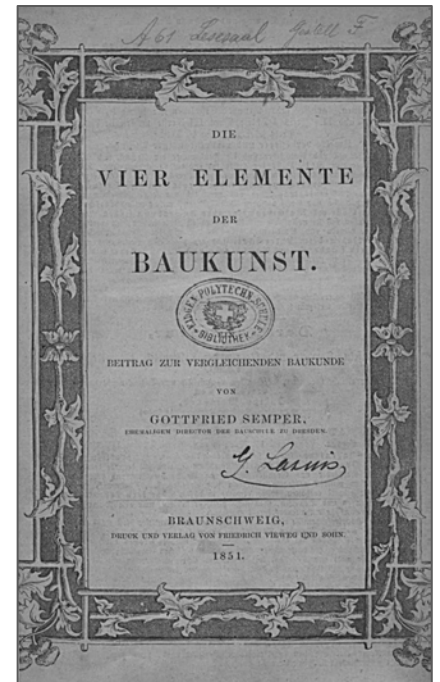
La utilización del marco vegetal convencionalizado, herencia del *parerga* ya utilizado por los artistas románticos y los ingleses Arts and Crafts, es constante durante estos últimos años del siglo XIX y de los primeros del XX. La técnica, en la que nos hemos detenido más arriba, se repite sobre todo a través de láminas impresas –mayormente postales de correo– en que el diseñador trabaja un vacío mediante la aplicación de un ornamento perimetral. De esta manera el espacio en blanco resultante se convierte en receptor del tema principal, ya sean unas líneas, un boceto, un pensamiento. A través del estudio de estas manifestaciones se aprecia la evolución antes mencionada hacia una abstracción del referente vegetal, precisamente por su calidad de acompañante no neutro, lo que le confiere la capacidad de mutar y de perder paulatinamente sus características más concretas, preservando sus leyes internas de expresión. De esta manera, incluso las manifestaciones artísticas menos cultas contribuyen a esta abstracción del referente natural y a evidenciar y posibilitar que este elemento desarrolle su capacidad estructurante sobre todo soporte que lo contenga.

En una postal de la Wiener Werkstätte diseñada por el arquitecto de jardines de la Secesión, Franz Lebesch encontramos una de estas postales de recuerdo en que aparece claramente definido este marco, generado a través de unas guirnaldas vegetales con flores subordinadas a lo que podría ser unos bastidores o guías, que, en realidad, son líneas de apoyo. El dibujo de la guirnalda sigue claramente los principios de simetría que *la gravedad y dignidad propias de cualquier obra*, según Otto Wagner, exigen.²⁰⁵

²⁰⁵ WAGNER, Otto: “Una disposición en planta fácil y clara requiere casi siempre la simetría de la obra. Hay algo concluyente, acabado, equilibrado, intocable, consciente del propio valor en una disposición simétrica, y la gravedad y la dignidad, compañeras perpetuas de la arquitectura, la exigen”, en *Moderne Architektur*, edición española: *La Arquitectura de nuestro tiempo, una guía para los jóvenes arquitectos*, El Croquis, 1993, p. 70.



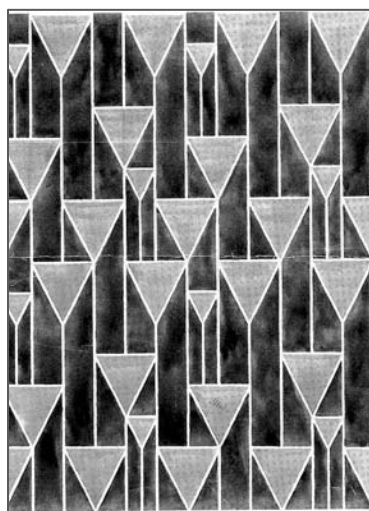
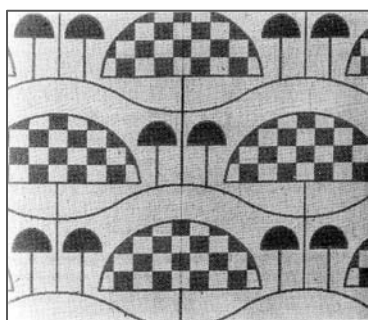
Josef Maria Olbrich, Cartel de la Exposición de 1904 de la Colonia de los Artistas de Darmstadt.



Portada del libro de Gottfried Semper, *Los Cuatro Elementos de la Arquitectura*, de 1851. La simbolización del objetivo de la obra aparece reflejada en el marco.

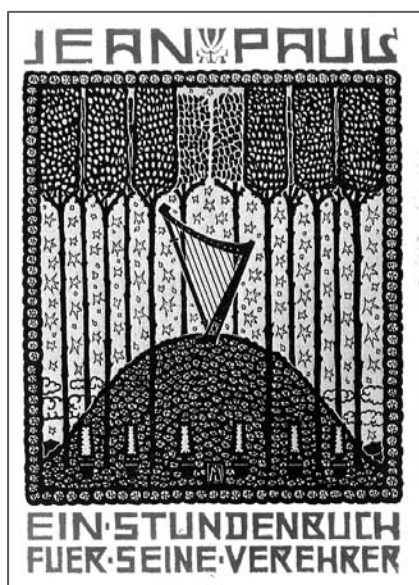


Josef Maria Olbrich, Carteles



Josef Hoffmann, diseños textiles para la Wiener Werlstatteea, 1902.

Las experiencias de Hoffmann en sus diseños para papeles pintados no son hechos aislados en estos primeros momentos del siglo, sino, que, más bien, responden a una tendencia generalizada entre los artistas. En el diseño de la portada para la antología de Jean Paul *Ein Stundenbuch fuer Seine Verehrer*, publicada en 1900, una naturaleza geometrizada, ordenada se dispone formando un recinto circular, un claro en un extraño bosque de apariencia regular cuyo centro es la música representada en el arpa. La imagen resultante, que, evidentemente, tiene como fin evocar la glorificación del arte a través de la naturaleza, es tratada por el artista a través de capas, texturas y solapes, que persigue un efecto plano, más táctil que óptico. Además, en ella se busca la sublimidad a través de la utilización de símbolos recurrentes, como el arpa, el túmulo y el claro en el bosque. No en vano, incluía versos de Stefan George y de de Karl Wolfskehl, los poetas simbolistas alemanes. Su correspondencia buscada con la trascendencia explica su posible relación con otro episodio, también sublime en esta citada relación de la tierra y la naturaleza con lo trascendente, y proyectado unos pocos años más tarde, en el Cementerio de Estocolmo, de Lewerenz y Asplund, aunque con una diferente formalización del recinto, el primero circular y este último, de planta cuadrada.



Portada para la antología de Jean Paul *Ein Stundenbuch fuer Seine Verehrer*, publicada en 1900: el espacio que se propone, un espacio para la trascendencia, es similar desde el punto de vista compositivo al pequeño recinto sobre la colina del proyecto de Lewerenz y Asplund para el Cementerio de Estocolmo.



1.4. Kunstform y Kernform. El papel de lo verde en el programa ornamental

La revolución formal que, en clave gráfica se está produciendo en el campo del diseño y la decoración, que hemos rastreado en páginas anteriores –y que llevaba gestándose, como decíamos, ya muchos años antes- no dejará impasibles a los teóricos de la arquitectura, quienes, en la eclosión del eclecticismo, están replanteando la escisión del objeto arquitectónico entre lo atemporal de la idea o de la forma estructural y lo efímero de su vestimenta ornamental.

Lo verde, siempre, como hemos dejado claro desde la primera página, entendido como *constructo* humano -los elementos simbólicos, los jeroglíficos, los arabescos- tomará parte activa en las artes visuales de manera evidente durante este período finisecular. Su implicación en los procesos formales y simbólicos es parte de esta investigación que buscará las claves en esta aparente intromisión de lo que debía permanecer indiferente al orden y a la necesidad para luego cubrir con su bello manto el edificio con el fin de hacernos su vista más agradable, por la herencia efecto-afecto, a la que ya hemos hecho mención.

Trabajando, por tanto, en paralelo, entre las teorías relativas a la arquitectura y su ornamento, y la explosión decorativa fitomórfica, intentaremos encontrar claves estratégicas en sus entrelazamientos. Empezamos por la apoteosis esteticista, que obligará al arquitecto a sumergirse de lleno en los mundos decorativos y poblará de arabescos sus obras.

1.4.1. *Gesamtkunstwerk*

El término introducido por Richard Wagner aparece ya anunciado, al menos en su poder didáctico y formador en este fragmento de *República* de Platón, recordado por Óscar Wilde:

*(los niños) crecerán en un ambiente sencillo de bellas cosas hermosas donde la belleza, que es el espíritu del arte, llegará a los ojos y a los oídos como un soplo de viento fresco y que sin que se de cuenta y gradualmente, pondrá el alma del niño en armonía con todo su conocimiento y toda sabiduría con el objeto de que ame lo bello y lo bueno y reniegue de todo lo malo y feo (ya que lo uno y lo otro van siempre juntos) mucho antes de que él sepa el porqué; (...) Platón pensaba que esto era lo que podía hacer el arte decorativo por una nación.*²⁰⁶

El concepto de la *Gesamtkunstwerk* fue, como decíamos, introducido por Wagner, pero en el sentido de unificar las artes dentro del drama wagneriano. La relación, que había de ser fundamental entre la poesía y la música, ya había sido también sugerida por los primeros románticos: *¿Porqué no habría de existir un acompañamiento pintoresco de la poesía al modo de acompañamiento musical?*²⁰⁷

Pero es en este fragmento donde Wilde más se manifiesta a favor de la relación entre la decoración y la vegetación:

*Que no hay ninguna flor en sus prados que no trence con sus zarcillos sus almohadas, ninguna hoja en sus bosques hercúleos que no preste su forma al dibujo, ninguna ramita sinuosa de rosa silvestre o de agavanzo que no sobreviva por siempre en el arco, la ventana o el mármol esculpido.*²⁰⁸

En último término, fue tal –y cuándo no lo ha sido- la influencia que las técnicas gráficas ejercieron sobre la arquitectura, que los propios arquitectos reflejaron en sus esbozos, estudios previos y propuestas finales

²⁰⁶ Wilde, Oscar, *Op. Cit.*, pp. 66-67

²⁰⁷ Schlegel, en Arnaldo, Javier, *Estilo y Naturaleza*, p. 70

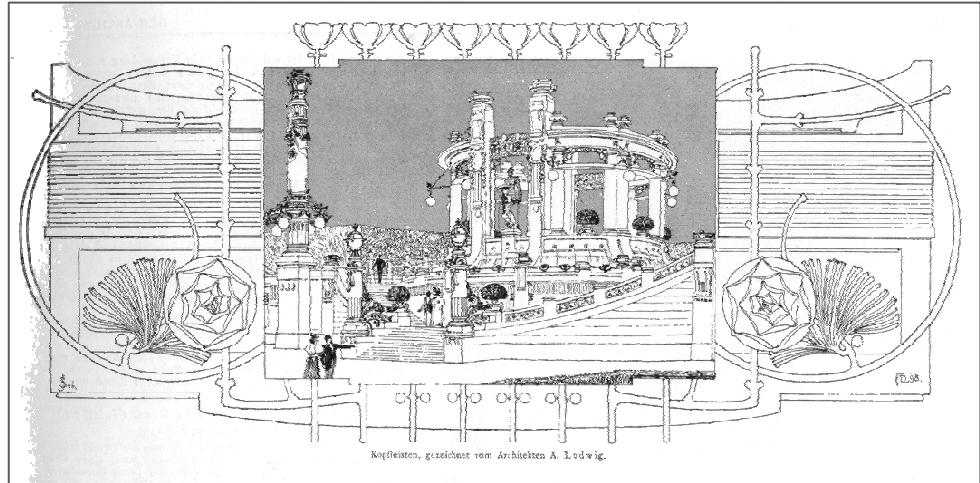
²⁰⁸ Wilde, Oscar, *Op. Cit.*, p. 78

esta relación estrechísima con un elemento verde que iluminase sus coloridas láminas. No es de extrañar, pues, la invasión de árboles, arbustos recortados, u ordenadas pérgolas en las nuevas propuestas de la Secesión Viena en su estilo aplicado, el *Sezessionstil*, o la *Wagnerschule*.

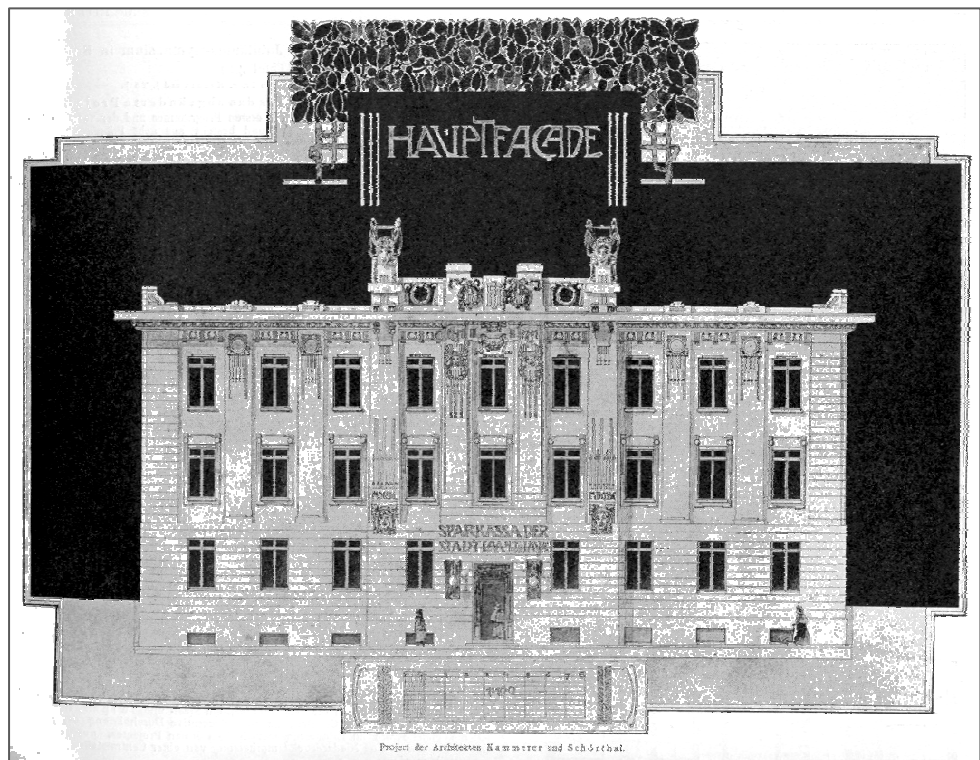
Es fundamental señalar que esa invasión de los elementos vegetales en las experiencias arquitectónicas se produjo en dos niveles conceptuales. El primero afecta al propio elemento arquitectónico: árboles añadidos, grandes muros vegetales recortados, macetas de flores integradas dentro de nichos, de los que ahora hablaremos. El segundo, que sobre todo en nuestra época de la proliferación de la imagen virtual debemos tener en cuenta más que nunca –y esto es significativo– el propio dibujo, la representación de la idea, de lo que será el edificio proyectado.

La lámina que soporta la propuesta se adorna con diseños vegetales paulatinamente esquematizados, que, en muchos casos, reproducen el programa ornamental de la obra. Es evidente en estos casos, influencias de teóricos como Riegl, que se manifiesta en una relación directa, aunque jerárquicamente diferenciada, entre el edificio-idea, argumento, y el ornamento en que se ha convertido el marco vegetal, que, a su vez, invade el propio centro y reaparece en el elemento arquitectónico, iluminándolo²⁰⁹.

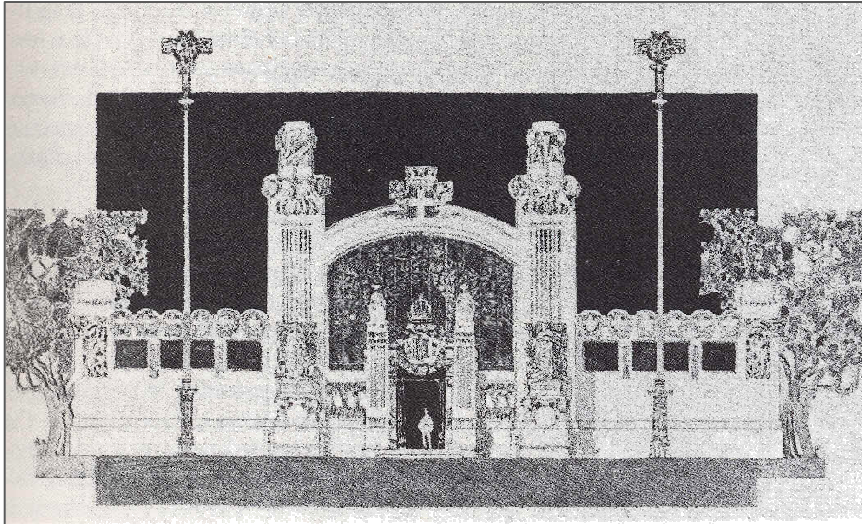
²⁰⁹ “De ahora en adelante, el problema del ornamento es la separación entre las meras formas ornamentales y la representación del sujeto en cuestión.” Riegl, Alois, *Gesichte der Ornamentik*, en Schfer, Debra, *Op. Cit.*, p.93



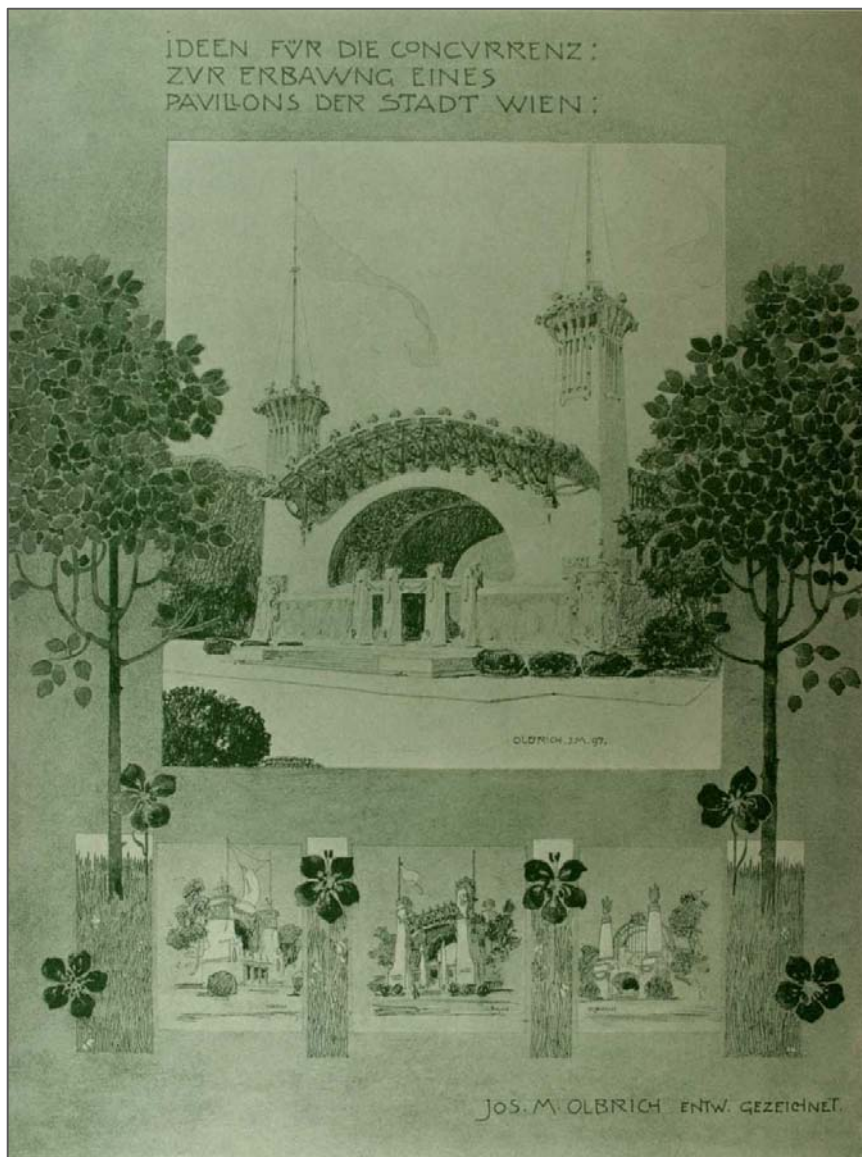
A. Ludwig, Kopfleisten, 1898



Stadt am der Thaya, Kammerer y Schönthal, *Sparksassegebäude*, 1898



Josef Hoffmann,, pabellón, 1895



Joseph Maria Olbrich, proyecto de pabellón para la ciudad de Viena. 1897

1.4.2. *El estilo en las teorías de la arquitectura*

Ya hemos comentado en páginas anteriores el hallazgo que supuso en el romanticismo la incorporación del arabesco o grotesco en las investigaciones ornamentales. Acudo otra vez a la frase del pintor Johann Heinrich Tischbein²¹⁰ acerca del vigor ornamental de las formas fitomórficas que vinculan el arte con el pasado clásico y con el panteísmo. El préstamo estilístico tomado de la naturaleza será estudiado en años posteriores por autores especializados en teoría de las artes, como Riegl o Worringer, pero también por los teóricos alemanes de la arquitectura. Sus investigaciones pasan siempre por dos estados: primero, el reconocimiento de una arquitectura escindida entre la idea y el estilo, y segundo, la necesidad ineludible de unificarla. Vamos a tratar de establecer hasta qué punto lo verde puede ser la respuesta a este anhelo de unidad, que tiene mucho que ver con las propiedades totalizadoras y orgánicas del arabesco.

Bötticher, en *Die Tektonik der Hellenen*²¹¹, de 1848, definió lo tectónico como la integración de función, estructura y simbolismo, abogando por la unidad (*Einheit*) de las diversas fuerzas del edificio (*Mannigfaltigkeit*). Una relación recíproca emergía entre la desnuda necesidad estructural interior del edificio, la *Werkform*²¹² o *Kernform*, y la exterior, elucidación simbólica de las necesidades, la *Kunstform*. La idea de lo tectónico de Bötticher (más tarde sinónimo de arquitectura para Semper) era totalmente congruente con la teoría de Semper del *Beckleidung* (revestimiento) y se ilustró a través de la orgánica división entre “función interior” y “vestimenta exterior”, diferenciación evidentemente hegeliana, que establece un paralelismo con los conceptos hegelianos de Forma y Contenido, y que se perpetuarán

²¹⁰ Ver página 71 de este mismo capítulo.

²¹¹ Ver Bötticher, Karl, *Die Tektonik der Hellenen*, Verlag von Ferdinand Riegel, 1852, Potsdam, encontrado en:
http://books.google.es/books?id=GlwGAAAAQAAJ&dq=Die+Tektonik+der+Hellenen&printsec=frontcover&source=bl&ots=nG2kWeL6uW&sig=hcbLBINAYn5yLV_436hYBICQiaY&hl=es&ei=4ePLSYjaJYLI-Ab3-LSOCQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1#PPA4,M1

²¹² *Ibid*, pp. 7-8

durante todo el siglo hasta la eliminación semántica final de la primera, en busca de una arquitectura que fuera sólo un contenido, una Kernform, un núcleo. Sería, por tanto, la resolución de lo que pedía Hegel, es decir, *mediar en la totalidad libre reconciliada*, entre forma y contenido, entre la *sensibilidad inmediata y el pensamiento ideal*²¹³.

No sólo esto. También, y como ya habíamos visto más arriba cuando tratábamos el tema del arabesco, éste contiene una estructura propia que puede ordenar el edificio, del mismo modo que lo hicieron los estilos clásicos:

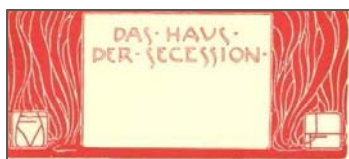
*Estamos acostumbrados a entender bajo estilo tan sólo el tratamiento del lenguaje. Mas pensamiento y lenguaje se entrelazan por doquier, y el modo original de concebir el tema pasa a la estructura y, con ello, al tratamiento del lenguaje.*²¹⁴

Mientras tanto, antes de que se resuelva la dualidad en eliminación del *Beckleidung*, es decir, en el período esteticista del *Fin-de-Siècle*, podemos encontrar una recurrente representación del verde, que se convierte en una variante de las vestiduras. El arabesco retorna a sus orígenes orientales, revitalizado con las aportaciones arqueológicas que, desde los lejanos yacimientos, surten cada día a artistas y arquitectos de nuevas formas de interpretación. Zarcillos o palmetas, tomados directamente de iconografías orientales²¹⁵, y las nuevas interpretaciones encuentran vías de apertura tendentes a la abstracción a través del amplio abanico de posibilidades que ofrece la representación del verde como elemento embellecedor de la arquitectura.

²¹³ Hegel, *Lecciones de estética*, vol I La Pléyade, buenos Aires, 1977, pp. 60 y 100

²¹⁴ Schleiermacher, "Sämmtliche Werke", 1819, en Arnaldo, *Estilo y naturaleza*, pp. 159-169

²¹⁵ En el Prólogo hemos señalado el interés de retornar a la naturaleza a través de la visión oriental, lo que pone a los artistas ante la pista de la llegada a Europa de los restos arqueológicos de reciente descubrimiento en Oriente Medio. F. Schlegel, "La organización es la misma, y seguro que es el arabesco la forma más antigua y original de la fantasía del hombre (...). En Oriente debemos buscar lo romántico más elevado; y si surgen creaciones nuestras de su flujo, quizá vuelva a ser occidental.", en Arnaldo, J., *Op. Cit.*, p. 203



Max Fabiani, Motivo impreso en *Der Architekt*, 1989.

Porque es también consecuencia de la nueva integración entre arte y artesanía la grandísima influencia que las artes gráficas y plásticas –la *gesamtkunstwerk* implica una identificación ocasional entre ambas– tuvieron sobre el verde convertido en ornamento, ya fuera en su papel tradicional de acompañar a la arquitectura o en el aparentemente novedoso de integrarse dentro de la propia estructura arquitectónica.



J. M. Olbrich. Diseños y carteles.

Uno de los más claros referentes en este camino hacia la abstracción de la naturaleza a través de las artes aplicadas y su influencia de la pintura de Klimt lo encontramos en la obra de Joseph Maria Olbrich, en cuyos diseños nos detendremos, ya que serán trascendentales por la influencia que ejercieron sobre la decoración aplicada en la arquitectura. Sus ilustraciones demuestran hasta qué punto se implicó el artista en la implantación de un mundo en el que reinara la *Gesamtkunstwerk*. El deseo por conciliar todas las artes en una sola obra de arte total le llevó a la necesidad de controlar todos los aspectos de la producción plástica, encaminándose a la resolución de una arquitectura en que cada detalle estuviera en consonancia con el todo. Los elementos ornamentales presentes en cada uno de sus edificios responden, por tanto, a un interés que va más allá de la pura representación, el deseo de que contribuyan a la determinación de un nuevo estilo. Desde el momento en que Olbrich plantea estos presupuestos se pone en marcha una investigación en el campo del ornamento que parte de su propia obra plástica, presente en múltiples objetos presentes en la vida cotidiana, entre los que es interesante detenerse en sus diseños gráficos de los que se sirve como referente para afrontar luego el ornamento que se aplicará sobre su arquitectura. Por otro lado, y haciéndose así partícipe de la atmósfera vienesa, deja entrever la influencia que sobre su concepción de la obra ejercen las investigaciones de Klimt. Si nos detenemos en el diseño de un florero para rosas anterior al año 1900 observaremos esta progresiva geometrización del elemento vegetal. El rosal se representa a través de líneas que se adaptan a formas circulares –la rosa– y rectangulares –los

tallos y las hojas-. El tratamiento de los elementos se basa en la elaboración plana de la imagen a través de una interpretación táctil de estos. Una vez desarrollado este objeto plano lo va a aplicar directamente en las imágenes a través de las cuales Olbrich presenta sus proyectos. Y lo emplea como marco, en el sentido en que lo utilizaba Riegl, quien establecía dos niveles significativos opuestos, el “marco” y el “relleno”, es decir, la arquitectura que, en estos casos sería el protagonista. Vemos el mismo elemento repetido y utilizado de la misma manera en representaciones de proyectos como el aparecido para la Jubileus Ausstellung de Viena, de 1898 o, retomado por el propio Otto Wagner²¹⁶ en el cartel de la Academia de Bellas Artes, 1898²¹⁷ o, en la propia fachada del edificio de viviendas Wienzeile, Magdalenenstrasse, 1898.²¹⁸

Esta utilización del marco vegetal ornamental y cada vez más abstracto que enfatiza la arquitectura-sujeto cuenta con otro ejemplo paradigmático. En la casa Behrens, diseñada por el –en aquellos momentos- pintor alemán refleja esta estrategia de manera grave y meridiana. En las imágenes en que se representan las fachadas, la casa aparece inmersa dentro de un “claro” abierto entre la espesura vegetal, una ventana a través de la cual emerge la vivienda, protegida por esa naturaleza domesticada, que se formaliza mediante un perfil neto y familiar, y que nos traslada un sentimiento nostálgico del hogar anhelado. Las propias aristas que configuran la estructura del edificio, mediante la utilización del mismo código cromático y formal que el verde que enmarca, se convierten a su vez en esbeltos tallos vegetales, de manera que, finalmente, la ventana central de la vivienda es un



J. M. Olbrich. Pabellón Urania, Jubileus Ausstellung de 1898.



Otto Wagner, Viviendas Wienzeile en Magdalenenstrasse, Viena, 1898

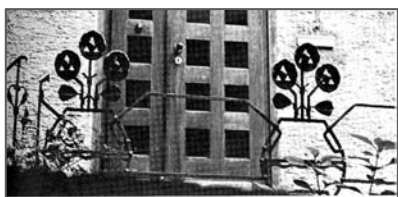


Otto Wagner, Proyecto para la Academia de Bellas Artes, 1898

²¹⁶ Ver WAGNER, Otto, “En este ámbito también le ayudará al artista (el arquitecto) poseer un gusto refinado, que lo guíe a la hora de representar sus obras (...) Evidentemente, sólo debería utilizar aquellas técnicas de representación de las que puede esperarse conseguir el conseguir el máximo efecto, empleando un tiempo mínimo, sin tener que renunciar por ello a una reproducción sencilla y bella. Incluso la proyección ortogonal más inofensiva se puede transformar dejando expresar la interpretación individual, etc., en una obra de arte digna de ser contemplada incorporando motivos florales en el margen, leyendas, detalles, etc.”, *Op. Cit.*, p. 92-93.

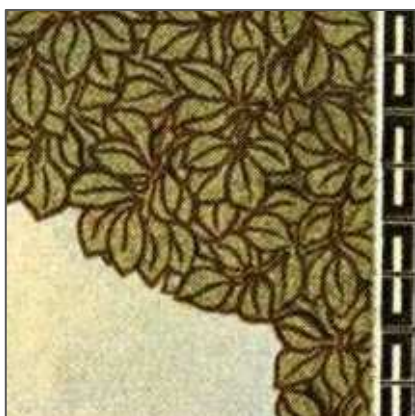
²¹⁷ En Weissenberger, *Vienna 1890-1920*, Office du Livre, 1984, Friburgo

²¹⁸ En *Der Architekt*, 1899, p. 42

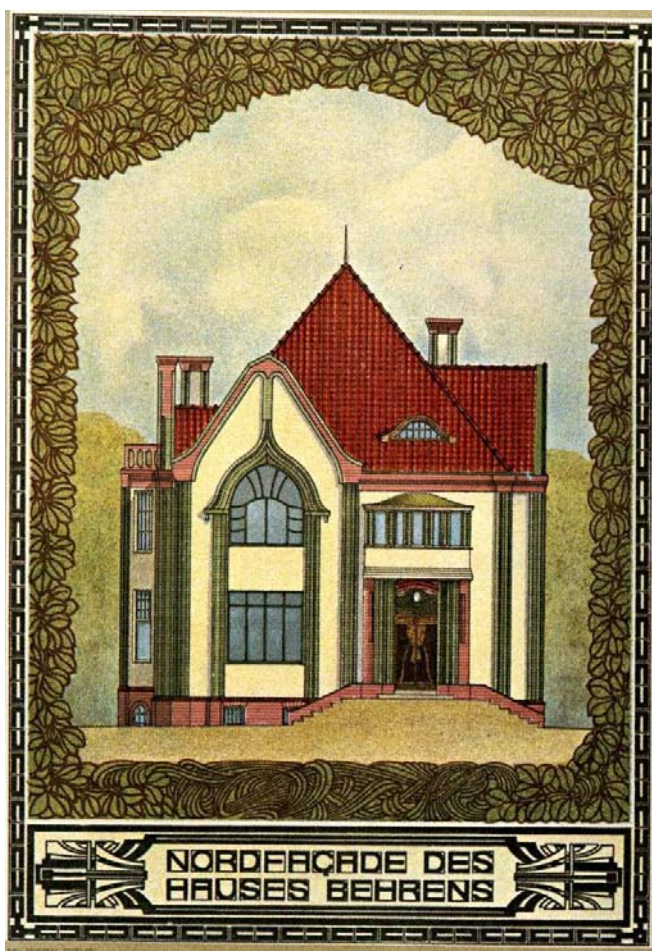


Josef Maria Olbrich, diseño de barandillas con forma de floreros para su vivienda en Darmstadt, 1901

reflejo del claro a través de la que ésta se ve. Los elementos cerámicos de color verde que finalmente constituyeron la materialización de estas aristas enfatizan el carácter orgánico e irregular que las vinculan con lo vivo, lo vegetal, formalización simbólica de la estructura del edificio. La arquitectura toma los colores de la naturaleza, sus formas, convirtiéndose en un bosque de tallos que se entrecruzan adquiriendo un perfil que concilia la obra del hombre con las fuerzas naturales, la cabaña primitiva a la que llega Behrens no sólo a través de los postulados de una arquitectura funcionalista, sino a través de la formulación del *Stilhölse*, la forma



Peter Behrens, Casa Behrens, Darmstadt, 1902
Detalle de la ilustración del proyecto.



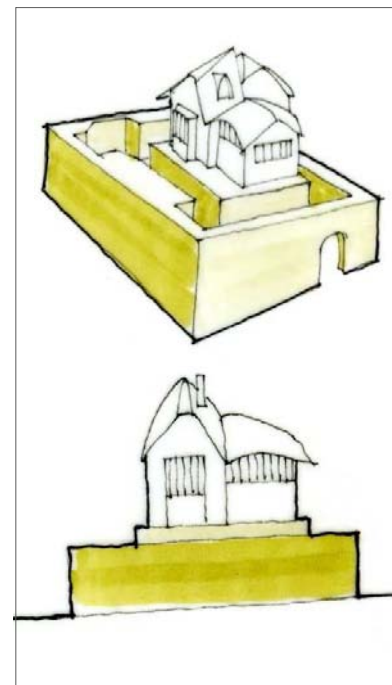
artística simbólica que evidencia esa deuda con la incorporación de lo verde y de lo orgánico en el campo de la arquitectura²¹⁹. No en vano, y hasta el

²¹⁹ Behrens, Peter, "Das Haus Peter Behrens" en Die Ausstellung der Künstlerkolonie, Darmstadt 1901. Hauptkatalog, pp. 74-84, en OTTAI, Antonella, *Scena e Scenario. Frammenti teatrali della Iª Esposizione della Colonia degli Artisti di Darmstadt*, Ed. Kappa, Roma, 1987

momento de la proyección de su vivienda, el artista había sido un diseñador gráfico, y no un arquitecto.

Pero también cabe señalar, tras un análisis posterior que la famosa imagen-ícono de la casa está a su vez enmarcada por una segunda composición, esta vez a base de elementos geométricos cristalográficos blancos y negros, en el que aparece el diamante, símbolo de toda su obra vinculada a la Colonia de los Artistas de Darmstadt, que convierten el primer marco en imagen dentro de una imagen, es decir, que convierten el marco en sujeto, el bosque se convierte en coprotagonista, adquiriendo así un papel simbólico fundamental que no se puede descartar a la hora de concebir el proyecto. Esta singularidad de la vivienda se ve confirmada en la concepción de la planta. La casa está físicamente rodeada por un jardín que la envuelve, como lo hacía el marco vegetal. Lo más interesante es comprobar que este jardín es, en realidad, un laberinto configurado a base de arbustos. Un laberinto en el que hay que adentrarse para acceder a la entrada de la vivienda, convirtiéndose así en recorrido descontextualizador a través del cual las relaciones con el mundo colectivo de los artistas de la Mathildenhöhe se va perdiendo para adentrarse en una realidad individual, propia del artista que necesita retirarse a su propio mundo, al reino de lo subjetivo y de lo singular²²⁰. Este aislarse del mundo que lo rodea para sumergirse en un interior subjetivo, profundo como el alma misma del artista evoca el significado de la metáfora nietzschiana de la máscara y el laberinto, liberarse a través del ritual del acceso de la necesidad moral –la máscara- de la vida en común.

La representación de estos setos –netamente recortados- se asemeja a la de los propios muros seccionados de la vivienda, estableciéndose así una relación funcional que desarrollaremos en capítulos posteriores, y que a nivel simbólico otorga un papel fundamental al objeto jardín. El dibujo a



Peter Behrens, Casa Behrens, Darmstadt, 1902. Volumetría de los jardines según el plano de Behrens.

“Per accentuare i rapporti di superficie ci sono le lesene che allo stesso tempo rappresentano il principale motivo decorativo della facciata, in un certo modo curve tradotte in strutture”, p. 76.

²²⁰ “Del resto anche la formazioni del giardino doveva sottostare ai cono stilistici che valevano per tutta la casa, e per questo motivo si fece attenzione ad ottenere, in rapporto al terreno leggera pendenza verso sud, un’articolazione a terrazza mediante gradini, la quale conferisce un certo ritmo ai movimenti e ai raggruppamenti delle persone che lì passeggiano o atanno ferme”id.

color de la planta evidencia que la concepción misma de los elementos vegetales se basa en una identificación con las formas abstractas antes que con las naturales, aunque la vitalidad de éstos reside dentro, en el relleno, en el dibujo de sus hojas no inmóviles sino ondulantes, pero cuyo límite neto y plano no osan sobrepasar. Behrens rechaza la máscara de la sociedad burguesa, recluyéndose en su casa-jardín laberinto, pero, al mismo tiempo, necesita hacer uso de otra máscara –aquella que suaviza las salvajes pinceladas de la naturaleza en libertad- la de la manipulación física de los arbustos y los árboles: la topiaria.

La topiaria, técnica ancestral, rechazada un siglo antes por entenderse castradora de la fuerza y la vitalidad natural opuesta a la humana, volvió a convertirse en instrumento al servicio de la expresión artística. Esta vez era la voluntad humana la que crearía nuevas formas, siendo los propios artistas quienes demandaron su vuelta, pues necesitaban proyectar en el elemento verde una respuesta a sus propias investigaciones formales. Así como los pintores paisajistas del XVII, Nicolás Poussin, Salvatore Rosa o Claudio de Lorena volcaron la tendencia hacia una aceptación del entorno natural no modificado por el hombre, los ilustradores como Beardsley, McDonalds o Mucha, y tantos otros, a través de sus experimentaciones deformaron la visión tradicional de la naturaleza, una naturaleza no bucólica que no podía ser entendida ya sino como un referente sugerido que había de materializarse obedeciendo los nuevos postulados de abstracción.

En un viaje de ida y vuelta, ese referente, que intrínsecamente se caracterizaba por su irregularidad, su falta aparente de orden, se fue controlando a través de las sucesivas interpretaciones que iban de las abstracciones orgánicas a las geométricas. Al final, la abstracción terminó por repercutir en el propio referente: el árbol, la rosalada, el arbusto, el lago, tuvieron que someterse a las nuevas formas que ellos mismos habían inspirado en los artistas. **El elemento verde se domesticó**, perdió su carácter natural para convertirse en un acontecimiento más de la arquitectura como obra de arte total, se convirtió en escultura, relieve, columna, balaustrada, muro, parapeto o cubierta, perdiendo

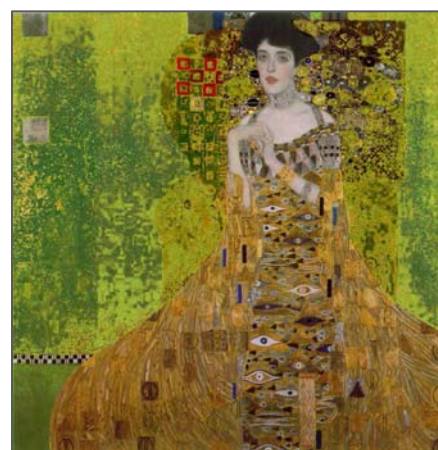
su carácter salvaje y metafísicamente diverso de la obra del hombre, herencia del jardín paisajista.

Además, el rechazo al jardín del XIX y el acercamiento a posturas barrocas más nacionalistas, en que el árbol o la guirnalda se convertían en elementos constructivos y decorativos que pasaban a sustituir a otros tradicionalmente escultóricos, se introdujeron en la cotidianeidad de las manifestaciones arquitectónicas centroeuropeas.

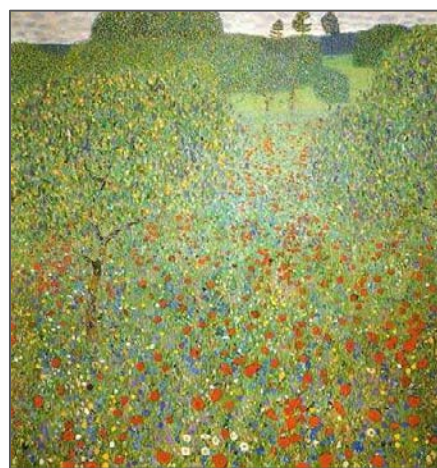
Llegados a este punto nos tomaremos una licencia para hacer una inversión que sólo la poética nos permite. Convirtamos lo dorado en verde. El consentimiento lo tomamos de varios supuestos: la identificación de la vegetación con el brillo de la vida, la propia elección de Klimt en el título *Manzano Dorado*, o, mejor, fiémonos del Mefistófeles de Fausto, a través de cuya boca afirma Goethe:

*Gris, mi querido amigo, es toda la teoría; y verde el árbol dorado de la vida*²²¹

De este modo, si volvemos a centrarnos en la obra de Klimt, tanto en *Judith* como en el *Retrato de Adele Bloch Bauer*, los planos de vegetación invadirían el espacio del cuadro, generando una serie de películas superpuestas que ordenan la disposición de las partes. En *Judith* el paisaje sugerido, plano, justificaría el cambio cromático. Los muebles de la estancia de los Bloch Bauer se convertirían en setos recortados salpicados de flores de colores que ordenan el espacio, ahora convertido en un jardín. Esta relación entre figura y fondo encuentra su paralelo en los paisajes citados más arriba, argumento y ornamento: lo propio del hombre, la carne o la arquitectura frente a lo verde que determina la estructura del sujeto. Esta inversión de los colores propicia una singular inversión de lo interior en lo exterior, de lo que es estancia por jardín, del mueble por el seto recortado, que produce un extrañamiento en el espectador que debemos pasar por alto, pero que estudiaremos en la segunda parte de esta



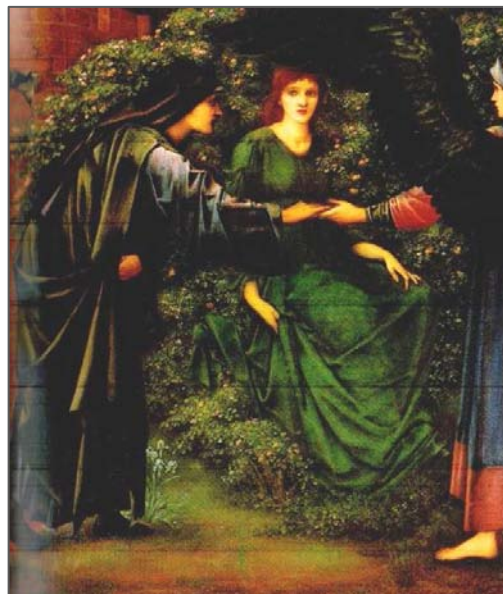
Gustav Klimt, Adele Bloch-Bauer I, 1907



Gustav Klimt, Campo de amapolas, 1907

²²¹ J. W. Goethe, *Fausto*, Editorial Alba, Madrid, 2001, p. 110

investigación. Por ahora nos mantenemos en el ámbito de la convertibilidad de lo arquitectónico y lo natural.

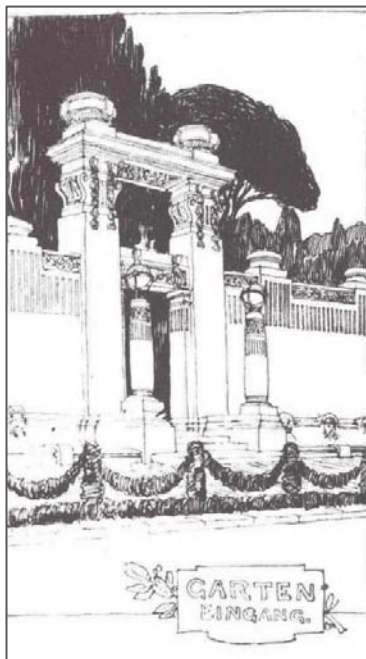


Gustav Klimt, *Retrato de Mada Primavesi*, 1913, y *Retrato de Eugenia Primavesi*, 1914. El retrato se sitúa ya sin reservas ni complejos, dentro de un entorno vegetal exuberante. A diferencia de los ejemplos anteriores, van desapareciendo las líneas estructurantes, pero se mantiene la relación entre la carne –protagonista– y la ornamentación vegetal que lo inunda todo. El verde sustituye definitivamente al dorado

Burne Jones, *El corazón de la rosa*, 1885, detalle. El asiento vegetal había sido un elemento característico del jardín medieval, que Burne Jones rescata para esta situación, integrándolo mediante el tratamiento cromático de las vestiduras, de una manera muy similar a como luego hará Klimt.

1.4.2.1. Aplicando el estilo: Olbrich y el edificio de la Secesión.

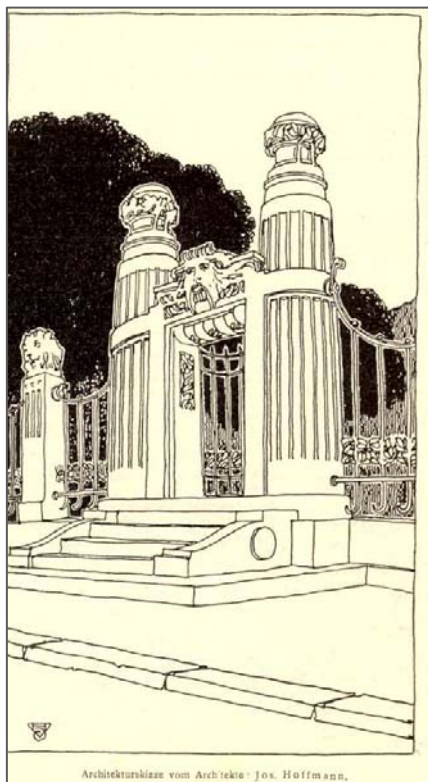
Así, podremos detenernos en uno de los edificios más emblemáticos de finales del XIX, en que queda patente la domesticación, la formalización abstracta del elemento verde. El proyecto de Olbrich para el edificio de la Secesión se convierte en ejemplo mayor de la legitimidad de esta vía de la investigación. La construcción es mucho más una apuesta decidida por una representación y búsqueda de los emblemas simbólicos particulares del movimiento vienés, que un avance en el campo de la composición, ya que se basa en un tipo tradicional y academicista como es el de edificio dominado por una cúpula central. Esta era una actitud típica en esta Viena de finales del XIX, que trataba de conciliar la modernidad con la más pura tradición y que tendría que esperar a la llegada del siguiente siglo para aportar innovaciones en el campo de la composición arquitectónica. La cúpula tradicional –y, precisamente para desvincularse al menos estilísticamente, que no tipológicamente, de las tendencias beuxartianas- se va a sustituir por un casquete de laurel dorado suspendido entre cuatro pilonos. Este elemento se convierte en objeto determinante de la obra, su parte más característica. Además, no permite ningún tipo de identificación estilística con ninguna otra manifestación artísticas, ya sea arcaica o vitruviana, lo que convierte la experiencia en una verdadera investigación acerca de los problemas que la introducción del elemento vegetal suponen en la obra, a propósito del material, la jerarquización de las partes o el ensamblaje entre elementos contrapuestos, la piedra de los bajos y gruesos pilares y la hoja de laurel. Pero el arquitecto vienés sabe que para que este edificio conserve la gravedad propia de la arquitectura culta ha de evitar guiños naturalistas, pasados de moda por otro lado, que harían difícil la identificación del elemento central con la cúpula indispensable para la categoría de la construcción. Por eso construye un casquete esférico. Modelando la vegetación, conformándola de acuerdo con una forma abstracta apoyándose en la validez del arte de la topiaria –queremos insistir en que para ello ha de basarse en reglas propias del arte del jardín y de la



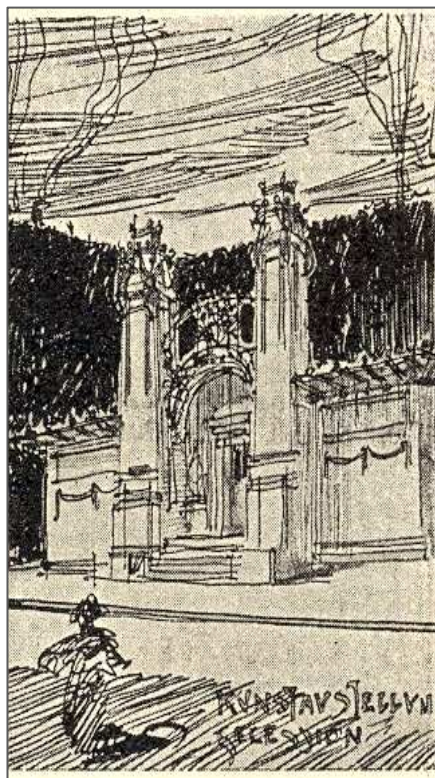
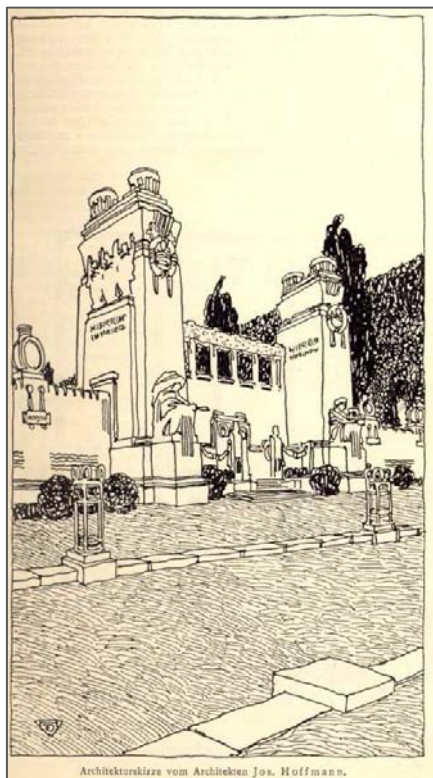
Josef Hoffmann, Estudio de Puerta de acceso a parque, 1899

manipulación de elementos vegetales, no metálicos- consigue coronar con éxito su edificio.

Veremos la génesis del proyecto, porque explica bien la manera en que Olbrich va determinando, matizando y controlando la configuración final de este edificio. En un primer proyecto, de 1898, presentado en la revista *Der Architekt*, Olbrich plantea una composición general dominada por dos pilonos simétricos que abren al interior. Es una disposición que no dista de otros proyectos que aparecen publicados en este mismo ejemplar, como una entrada para un parque, de Josef Hoffmann.



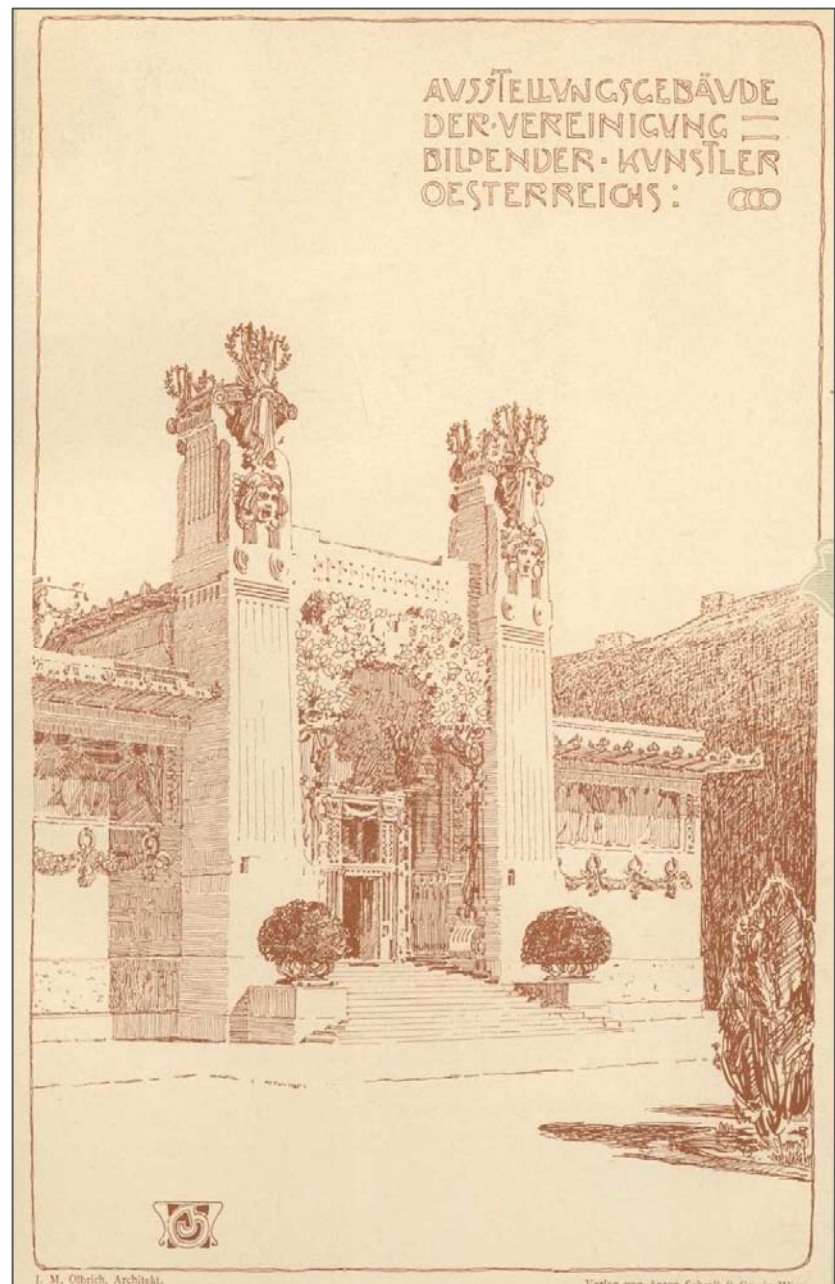
J. Hoffmann, Entrada a parque, dos versiones, 1898



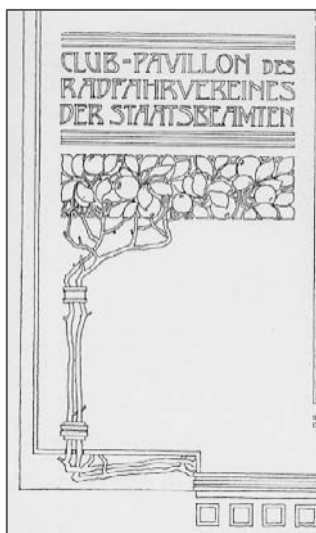
J. M. Olbrich, Boceto para el Edificio de la Secesión, 1898

En 1898 tanto Olbrich como Hoffmann trabajan con sistemas compositivos similares. En todos ellos la incorporación de elementos verdes es muy parecida. En la versión segunda de acceso a parque de Hoffmann, observamos la incorporación de pérgolas pobladas de flores y trepadoras, exactamente igual que en el primer boceto de Olbrich para el edificio de la Secesión, aunque Olbrich trabaja con formas más orgánicas, como muestra la celosía en forma de doble arco.

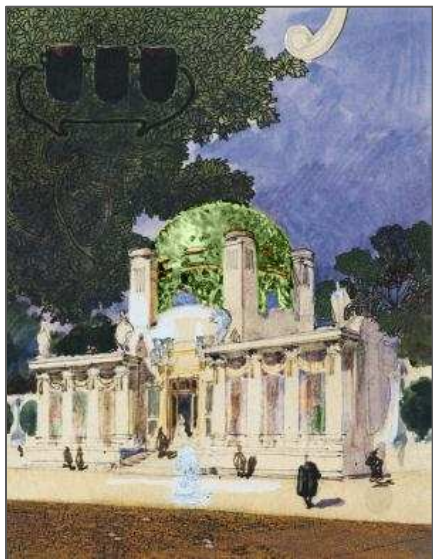
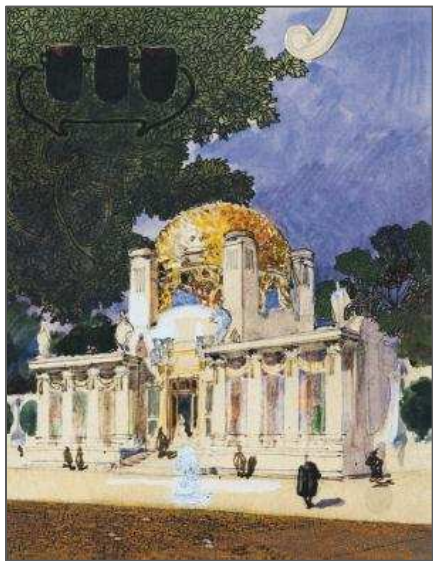
J. M. Olbrich, Primer Proyecto para el Edificio de la Secesión, Viena, 1898



Olbrich marca con elementos naturales la entrada principal, como mostrara Goethe en la casa de Weimar. Un siglo más tarde, el arabesco ha determinado la materialización de lo vegetal, ahora domesticado, siguiendo las líneas del diseño más estilizado.



J.W.H. von Goethe, Fachada trasera de su casa en Weimar.



Josef Maria Olbrich, boceto para el edificio de la Secesión, 1899. Arriba original y abajo imagen manipulada que sustituye los dorados por verdes.

En otro de los bocetos de Olbrich para el proyecto, que data de 1899, se nos presenta un edificio de rasgos academicistas, pero que parece concebido como un pabellón de jardín. Es mucho más abierto que la propuesta definitiva, con una logia delantera en la que se adivinan pinturas de paisajes que luego eliminó. También se observan guirnaldas vegetales, que en el proyecto definitivo se sustituyeron por estilemas situados en la parte superior del cuerpo central, alejados ya del referente vegetal. Otro elemento que desaparece en el proyecto definitivo es la verja que limita el jardín posterior, que se abre a éste mediante elipses. La reinterpretación de la cúpula vegetal aparece ya en el germen de la idea. El laurel, como coronación es evidente referencia a la coronación y el triunfo del arte y a la primavera en una clara y consciente inmersión en la simbología críptica de la Secesión. Parece innegable que desde el primer momento Olbrich descartó la idea de que la cúpula fuera realmente de laurel, precisamente por la categoría temporal que esta especie sugiere, aunque no es descabellado pensar en esa posibilidad. Pero, a juzgar por los dibujos de este primer proyecto de 1897, podría insinuar que Olbrich piensa en la construcción de la cúpula como si realmente fuera vegetal, y no una malla metálica conformada en hojas doradas de laurel. Al igual que ocurre con el resto del edificio –ya he comentado que toma la imagen de un pabellón de jardín–, se presenta más abierta: de los cuatro pilares arcaizantes nacen cuatro cepellones que crecen conformando la forma semiesférica. Es una clara alusión al propio entorno natural en que se sitúa el edificio, enfatizado aún más a través del dibujo, en que se representa el follaje de la vegetación circundante, verdaderas conformaciones espaciales que la cúpula quiere emular. Lo mismo ocurre si nos fijamos en los bastidores circulares sobre los que se apoya la semiesfera, innecesarios en el caso de una cúpula metálica, que consolidaría esfuerzos con los cuatro pilares. La alternativa que en este caso se propone hace evidente alusión a un material constructivo que sí los necesitaría, con lo que podemos colegir que estos zunchos circulares son la concesión al simbolismo estructural que se manifiesta con más evidencia aún en los roblonados de la Postparkasse de

Wagner, de 1904. De alguna manera parece obvio que Olbrich trabaja con un material pensando en otro, y demostrándolo a través de la estrategia constructiva.

Ocurre algo similar con la decoración aplicada de los muros que representa perfiles de árboles convencionalizados proyectados sobre los muros. En el proyecto anterior de los pilonos, estos árboles estaban presentes físicamente en el proyecto. Lo que planteaba era concentrar estos elementos vegetales en el cuerpo central del acceso, recortándolos para convertirlos en una única pieza que representase un arco y una bóveda vegetal que cubrieran la fachada y el techo de la entrada. También los propios troncos, más bien tallos, forman parte de este elemento ornamental, creciendo y desarrollándose de manera natural, contrastando con la definida forma de las copas recortadas. Las macetas sobre las que se encuentran forman parte integrante del programa ornamental. Sin embargo, en esta propuesta no aparece la cúpula, como si el arquitecto tuviera clara la necesidad de un elemento vegetal que, en un caso sería el casquete de laurel y en otro los árboles del acceso. Sí aparecen los arbustos semiesféricos que recogen la escalinata del acceso, elementos que llegan intactos a la propuesta definitiva. Como el frente del acceso está ocupado por la vegetación, las górgonas, que en el proyecto que se llevó a cabo se situaban precisamente ahí, en éste aparecen en los pilares laterales que configuran la entrada. Es evidente y queda claro en la imagen lo que venimos comentando desde el principio: Olbrich tiene en mente a la hora de abordar el proyecto la necesidad de incluir el verde como elemento simbólico y real, sustituyendo alguna parte del edificio, sea la cúpula central o el cuerpo de acceso, porque –frente a una disposición más academicista– busca un lenguaje nuevo que se base en el elemento vegetal que protagoniza las propuestas. Su propuesta final es la solidificación de lo natural a través de la convencionalización. Este lenguaje nuevo se sirve del verde porque le remonta a épocas ancestrales, al laurel romano, al bosque sagrado de los griegos, a un material que los antiguos con toda seguridad conocieron y trabajaron. Pero, en palabras de August Lux, refiriéndose a la XIV Exposición de la Secesión, no



J. M. Olbrich, Primer Proyecto para el Edificio de la Secesión, Viena, 1898, detalle del acceso arbolado.

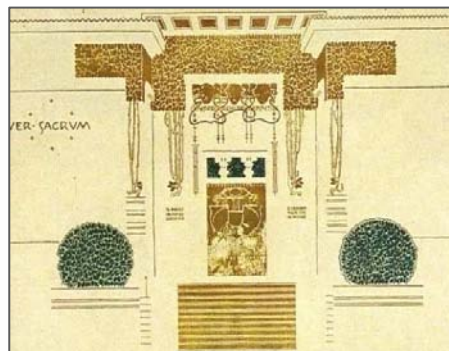
se trata de imitar, sino de tomarlo como punto de partida en la busca de la expresión de su época.

*“No es cuestión de desenterrar un viejo templo, sino de romper con los estereotipos, de reconocer y hacer visibles los principios básicos de objetivos y materiales conocidos en las culturas más ancestrales. La relación, por tanto, no es histórica, sino teleológica. Debemos sacar a la luz estos principios básicos, atemporales, autónomos e inmanentes, a quienes el moderno arte plástico (Raumkunst) hace honor... no a través de los muchos años que nos separan, sino a través de nuestras propias almas. Esto es lo que demandan las riadas de nuevas ideas que excitan nuestros modernos espíritus.”*²²²

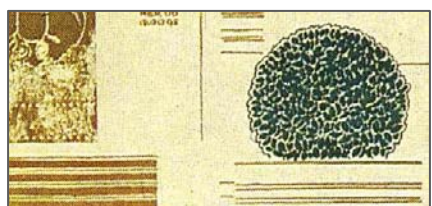
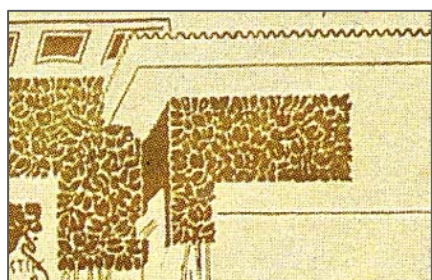
Es precisamente esta fe en la capacidad expresiva de lo verde lo que le obliga a ir recolocando los diferentes elementos para llegar a una solución que equilibre las diferentes partes de la fachada. Al evolucionar su propio lenguaje y con el posterior tratamiento masivo de los muros que lo desvinculaban de posturas más academicistas es cuando ya no necesita apoyarse tan decididamente en el verde para mostrar el rechazo público por los historicismos.

A partir de ahí se produce la proyección del verde sobre los elementos arquitectónicos, como ocurre con los árboles que, en principio había planteado en la fachada y que ahora se convierten en decoración aplicada convencionalizada sobre las superficies perimetrales, substituyendo el color natural de la vegetación, por el dorado.

*“Yo sólo quería escuchar la resonancia de mis propios sentimientos, ver mis emociones más profundas solidificadas en las frías paredes”*²²³



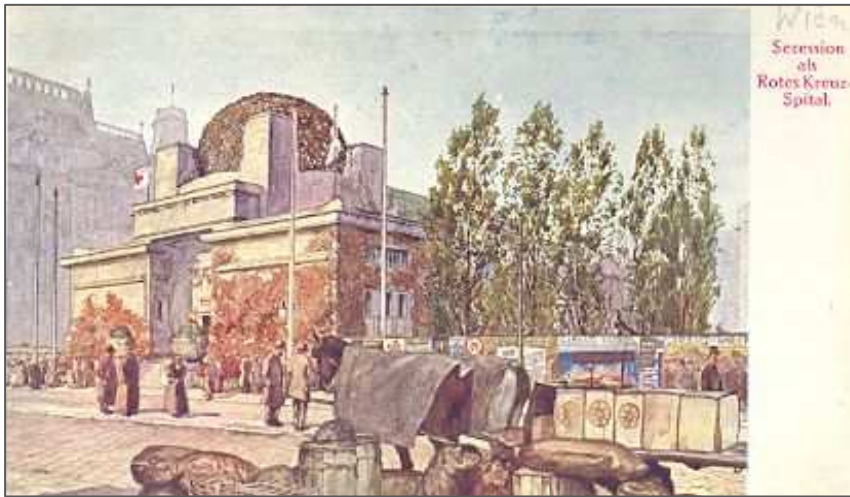
Olbrich, Edificio de la Secesión, 1899, finalmente el arquitecto sustituye los elementos vivos por proyecciones convencionalizadas doradas sobre los muros, apoyándose en las estrategias gráficas que se estaban estudiando en aquellos momentos. De hecho, la representación de los setos recortados es la misma, en verde, que la decoración aplicada en dorado. Otros arquitectos seguirán este mismo camino.



²²² LUX, J. A. en Whyte, Iain Boyd, *Three architects from masterclass of Otto Wagner: Hoppe, Kammerer, Schöntal*, MIT Press, 1989, Massachusetts, 1999, Madrid, p. 17

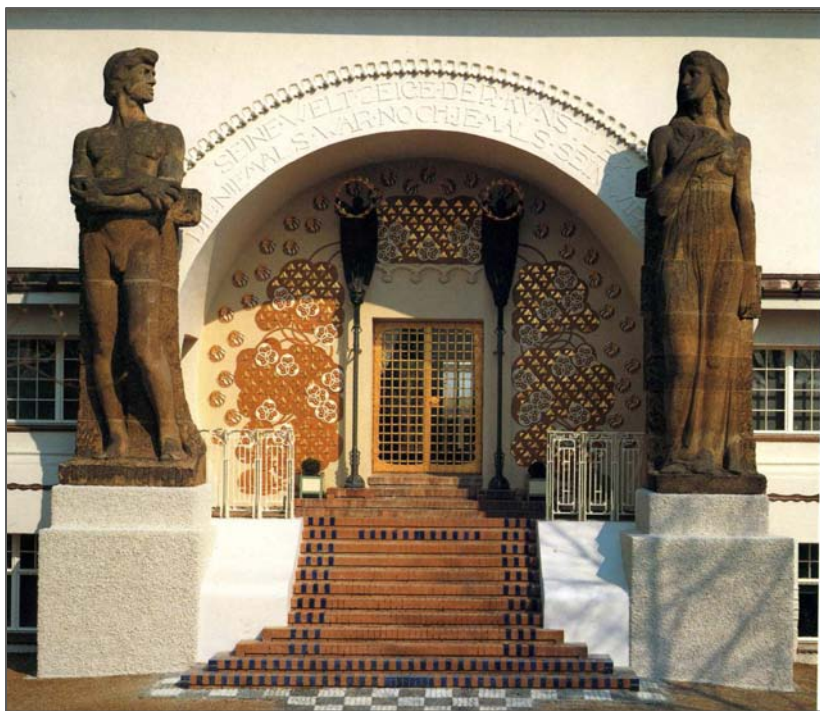
²²³ El dibujo de Olbrich no revela la especie que utiliza para los árboles. Podría incluso tratarse de alguna variedad de hoja rojiza. Otra posibilidad, la que supondría una especie caduca, que permitiera al edificio cambiar de color según las estaciones parece poco probable, porque al caer la hoja todo el cuerpo de acceso quedaría desnudo. Olbrich, J. M. “Der Haus Sezession”, *Der Architekt*, año 1899, p. 71

Lo mejor de todo esto es que, con el paso de los años, al quedar el edificio desatendido, fue cubierto finalmente por una densa hiedra que le devolvió, por un tiempo, el aspecto que, quizás Olbrich había tenido en mente en el primer momento, y que no se atrevió a llevar a cabo.



Postal que representa el Edificio de la Secesión, durante la Primera Guerra Mundial, convertido en Hospital de la Cruz Roja. En los muros se observan las plantas trepadoras que lo van conquistando.

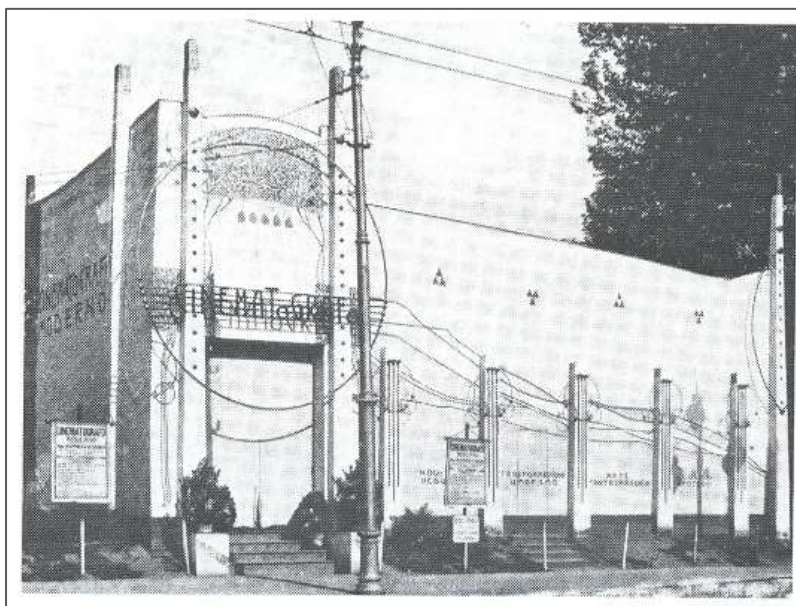
La renuncia final a la introducción de elementos vivos, que introducirían el devenir en el edificio, el paso del tiempo, significa también una toma de postura que finalmente se desvincula del proyecto romántico progresivo, que hubiera relacionado la experiencia con el crecimiento ilimitado de los primeros románticos.



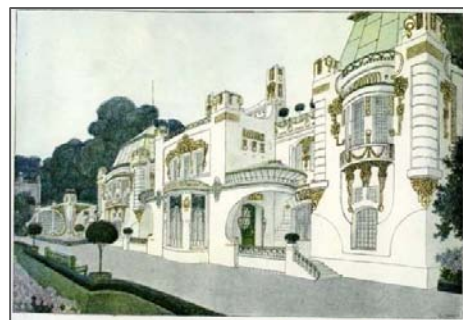
J. M. Olbrich, Darmstadt, Casa del Arte, 1902

DEL VERDE AL DORADO

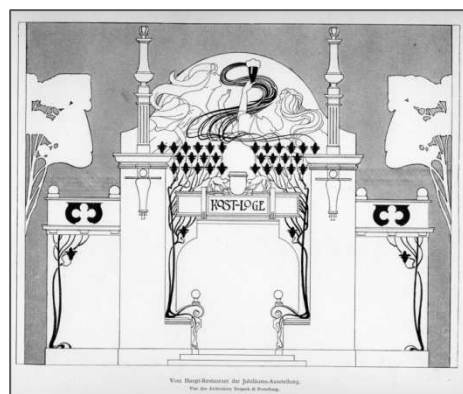
La sustitución final de los elementos verdes por una reinterpretación convencionalizada del ornamento vegetal es saludada por los arquitectos austro-húngaro-italianos como una solución que les vincula, por un lado, con la naturaleza creadora de formas y en continuo movimiento, y por otro, con el pasado arqueológico mítico, que fluye entre las formas vegetales geométricas asirias, las brillantes cerámicas mesopotámicas y los elegantes mosaicos bizantinos. Así se consigue una posible unidad, otro paso más en el camino hacia la abstracción.



Ruggieri, Exposición de Turín, 1902. Cinematógrafo Moderno.



Josef Urban, Schloss Eszernházy, 1900

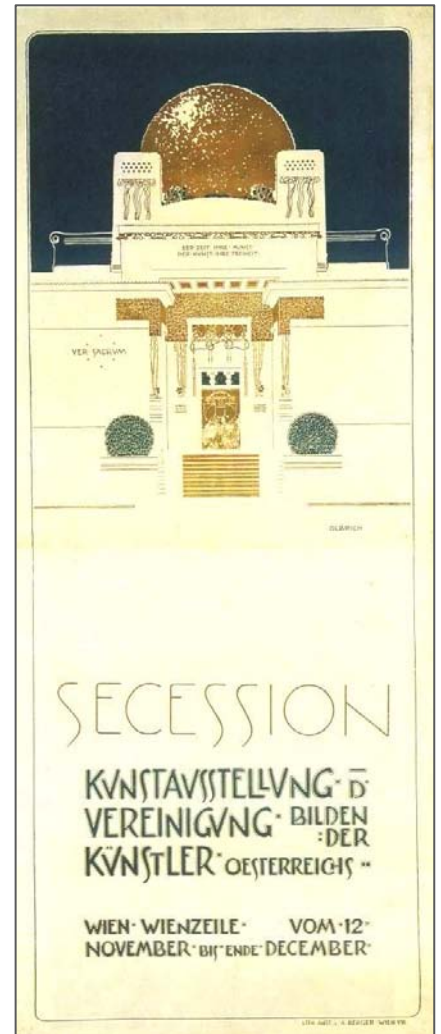
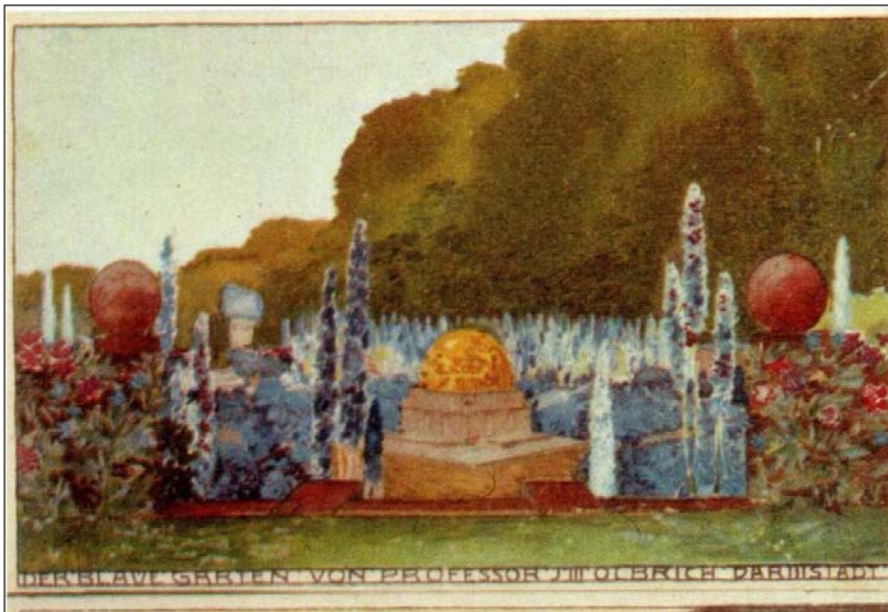


Tropsch y Postelberg, Restaurante en la Jubiläums-Ausstellung, 1899

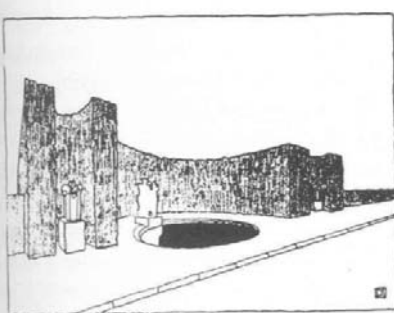
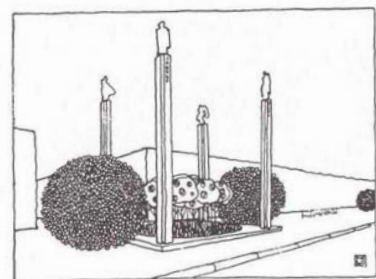
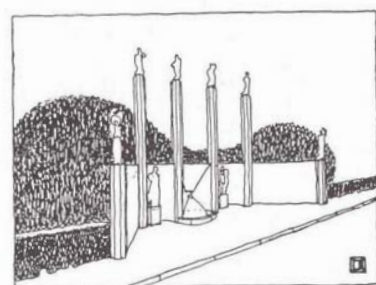
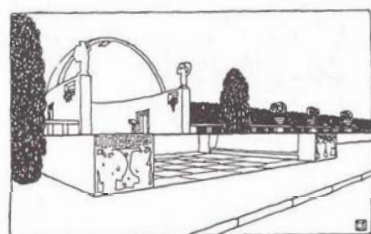
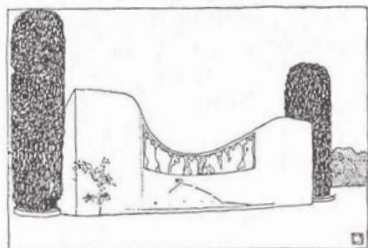
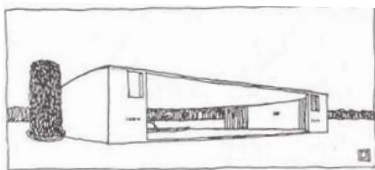


Otto Wagner, Casa en Wienzeile, 38, Viena, 1900. En dorado, entre los huecos superiores, se ve una traslación de lo que serían los capiteles de un orden gigante que se seametrizan, cayendo como guirnaldas hacia abajo. En el lado izquierdo, adosada a ella, se ve una parte de la Majolikahaus, también de Wagner. En la Majolika se utiliza un sistema ornamental plano, diferente a este, que estudiaremos más adelante.

Lo mismo ocurre con la cúpula vegetal, que, tras cambiar el material y el color, de verde a dorado, se convierte en el elemento más representativo del edificio, convirtiendo el propio movimiento que acoge, la Secesión, en el referente vital de lo inconsciente y lo simbólico.



J. M. Olbrich, bocetos para los jardines de la *Kunsterkolonie* de Darmstadt, de 1904. *Der Blaue Garten* (El jardín azul). Siguiendo los rastros de lo que había significado esa cúpula del edificio de la Secesión, nos la volvemos a encontrar dentro de un jardín.



1.4.2.2. La arquitectura de Josef Hoffmann

La alternativa a la propuesta de Olbrich aparece de manera ya manifiesta, libremente concebida ya con la utilización física y real del material en los múltiples proyectos de Hoffmann para pequeños monumentos, pabellones de jardín publicados en 1906, aunque supuestamente proyectados en 1905²²⁴, que incorporan elementos vegetales formalizados mediante la poda neta de los contornos, y que ofrecen como resultado esferas, cilindros o planos horizontales y verticales (muros y plataformas vegetales). Hoffmann los concibe como posibilidad alternativa para los elementos arquitectónicos tradicionales, reemplazando muros por setos recortados, columnas por cipreses o techos por la copa de grandes tilos. Incorpora también un elemento que, pese a no ser vegetal, sí pertenece a aquéllos propios del jardín: el agua. En uno de los temas más interesantes, evidente manifiesto de esta intrusión de lo vegetal en el terreno de lo constructivo, ésta –el agua– aparece rodeada por un doble muro arbóreo perfectamente recortado de unos 4 metros de alto de planta semicircular, adoptando también esta configuración, contraria por tanto a las formalizaciones ondulantes de las serpentinadas de los parques y jardines paisajistas: una lámina de superficie totalmente lisa, inmóvil, de contorno circular regular y bien definido.

En otra propuesta, el arquitecto vienés se retoma una costumbre muy arraigada en centroeuropa como es la de utilizar un árbol como lugar para la comunidad.²²⁵

La equiparación que Hoffmann propone entre la arquitectura de piedra y la vegetal es fundamental para comprender el grado de operatividad al que llegará una concepción más libre en una arquitectura que, al menos por un breve período de tiempo, será capaz de concebir lo natural como parte integrante fundamental del proyecto, con un protagonismo semejante a lo construido. Y por ello, como estamos proponiendo, llegan las

²²⁴ Ver Sekler, Eduard F. *Josef Hoffmann. The architectural work*, Princeton University Press, 1985, Princeton, Nueva Jersey, pp. 337-339

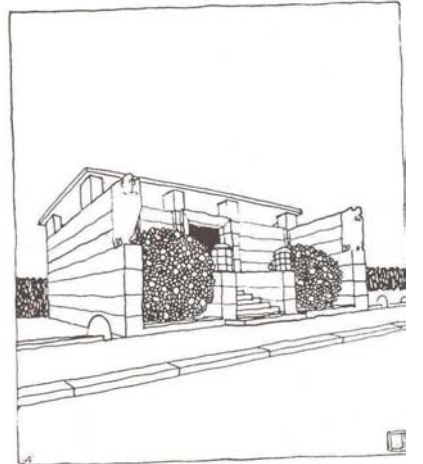
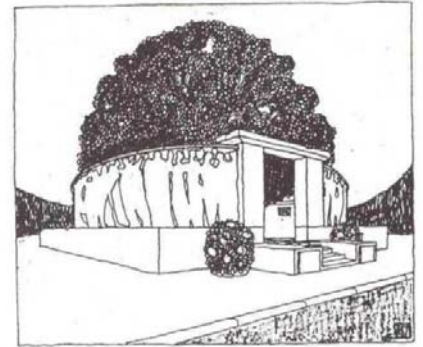
²²⁵ Becker, Heidede: Architecture from Trained Trees: Wiechula's "Living Houses", *Daidalos*, marzo 1987, nº 23, pp. 70-77

interferencias: lo natural se convierte en **instrumento**. Lo construido y lo verde se convierten en materiales constructivos equiparables cuyos significados tienden a mezclarse, y, por lo tanto, a desnaturalizarse. Una situación de alguna manera similar a la que se ha producido casi un siglo después y que ha tenido como *motto* para los arquitectos y paisajistas:

*"Arquitectonizar el paisaje, paisajear la arquitectura"*²²⁶

Mientras que la actitud actual, que revisaremos al final como epílogo de esta investigación, reconoce una naturaleza épica, mestiza y salvaje -no bucólica-, y es capaz de trabajar con las grandes superficies, las texturas, las transparencias, las rugosidades, los pliegues o la orografía, el arquitecto centroeuropeo -que acababa de salir del camino sin salida en que la arquitectura de jardines se había sumergido a causa de la atrofia, no podía más que admitir que tal hibridación -que en la mayoría de los casos se producía de manera inconsciente- debía originarse a través de la domesticación de lo vegetal.

Este concepto de "arquitectonizar el paisaje" aparece netamente definido en los proyectos de Franz Lebesch²²⁷, o Max Benirschke, alumnos de Hoffmann en la Hoffmanschule²²⁸. En sus diseños de jardines, proponen una verdadera inversión del papel jugado por lo vegetal, que se convierte en organizador de los espacios, convirtiendo los jardines en verdaderas estancias exteriores, con sus muros, parapetos, mobiliaria, techos, habitaciones o pasillos. El verde no sólo se ha domesticado, sino que domestica el espacio exterior para protegernos de lo salvaje de las fuerzas

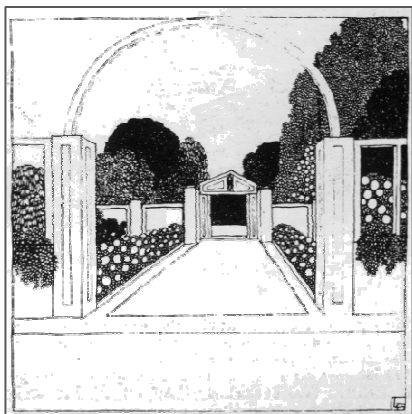


Josef Hoffmann. Monumentos funerarios, 1905-1906

²²⁶ Gausa, Manuel, "Land Arch. Paisaje y arquitectura: nuevos esbozos", en *Quaderns* 217, p. 51

²²⁷ Quattrocchi, Lucca. "Gli spazi della mente: un architetto del giardino della secessione viennese. Franz Lebesch." *Ville Giardini*, n° 278, Febrero 1993, pp. 48-52

²²⁸ Fanelli, G., Godoli, E. *La Viena di Hoffmann*, Ed. Laterza, 1981, Roma-Bari, pp. 266-267; "Un settore d'attività nel quale la Hoffmanschule ha conseguito -grazie a Max Benirschke e Franz Lebesch- risultati di notevole valore, riconosciuti anche all'estero, è quello dell'arte dei giardini. Nel solco della rivisitazione degli Altwiener- e dei Biedermeiergarten intrapresa da Hoffmann nella Villenkolonie della Hohe Warte procede Benirschke. I suoi disegni, dove i percorsi pergolati terminanti in gazebi o in accoglienti spiazzi recintati con fontane e panchine, evocando spazi raccolti, più tipici del giardino privato che di quello pubblico, e ricordando una dimensione domestica peculiare delle case di vignaioli di Grinzing e di Döbling, doli ad esempio di una moderna *Heimatkultur*. L'architettura dei padiglioni oscilla tra nudi volumi con terrazze pergolate di sapore mediterraneo e eleganti forme di un barocchetto decantato d'ogni aggettivazione plastico-decorativa."



Franz Lebisch, Diseño de jardín, 1908.

naturales. Volveremos sobre este tema cuando abordemos la construcción arquitectónica de los espacios exteriores, en el capítulo cuarto de esta misma investigación-



Phillipe Otto Runge, estudio de esferas de colores

1.4.3. El bosque dibujado. Orden y evocación en la apariencia de la arquitectura.

*“¿Son acaso grises y blancos nuestros prados, nuestros bosques y nuestras flores?
¿Acaso no están, en vez, mucho más llenas de color que en el Sur?”²²⁹*

Hasta ahora hemos señalado la relación de la arquitectura con un elemento vegetal presente físicamente, que, para poder ser introducido dentro de los esquemas compositivos arquitectónicos y pictóricos, se había ido progresivamente estilizando o diremos, por utilizar la expresión que hemos utilizado, domesticando.

La aplicación de pinturas ilusionistas basadas en la representación de elementos vegetales y paisajes, en la fachada de las edificaciones –ya sean figurativas o en forma de patrones- es un recurso constante en la arquitectura vienesa en la primera década del siglo XX, siendo incluso postulada por el propio Otto Wagner. Esta práctica, que como tema recurrente es característica de este período determinado, viene inmersa en las polémicas referentes a las teorías del *núcleo* y del *casco*, de Bötticher o a la del revestimiento (*Beckleidung*) de Semper, así como a una corriente de

²²⁹ Semper, Gottfried, “*Vorläufigen Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*”, 1836, p.253, en Kruft, Hanno-Walter, “*Historia de la Teoría de la Arquitectura*, vol. 2”, p. 544

opiniones a propósito de la finalidad en la arquitectura y de los problemas jerárquicos entre construcción, ornamento y estética.

La controversia entre la verdad en la arquitectura y la decoración estilística surge mucho antes, y ya en el siglo XVIII, desde Alemania, Friedrich Weinbrenner, (1766-1862), se manifiesta en contra de una ornamentación que abandone la gravedad de la práctica arquitectónica incorporando relaciones asociativas con referencias ajenas a ésta, postulando que

“toda *decoración* arquitectónica ha de albergar *un significado que armonice con el significado del objeto que adorna y con el propósito del edificio*. A partir de esta idea llega a sostener que la pintura de paisajes ilusionistas está reñida con la *seriedad del arte*, y que las paredes han de ser pintadas de un sólo color.”²³⁰

Estas argumentaciones atañen directamente a la aplicación de la policromía en la arquitectura²³¹, ya sea ésta la incorporación de paisajes como la mera utilización del color plano sobre los diferentes elementos arquitectónicos. A este respecto, la llegada de las investigaciones arqueológicas de Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy²³² y de Jakob Ignaz Hittorf²³³ en torno a la posibilidad de una escultura y una arquitectura policromada en la Antigüedad, entraban en seria polémica con las asépticas normas clasicistas de Winckelmann. Varias finalidades se contemplan en esta policromía: por un lado, la posibilidad de ofrecer una ilusión evocativa relacionada con el clasicismo romántico a través de pinturas narrativas, incluso didascálicas, por otro, “*un funcionalismo asociado a los materiales*”²³⁴, que entiende el color como medio para la protección del material, y, por último para enriquecer la arquitectura externamente, “*procedimiento para realzar las*

²³⁰ Krufft, Hanno-Walter, “*Historia de la Teoría de la Arquitectura, vol. 2*”, p. 518, en cursiva Weinbrenner, Friedrich (1766-1862), “*Architektonisches Lehrbuch*”, 1812, parte III, Cuaderno 2, p. 11 y p. 18”

²³¹ Acerca de la policromía en la arquitectura ver: Middleton Robin, “Colour and cladding in the nineteenth century”, *Daidalos*, nº 51, marzo 94, Berlín, pp. 78-89.

²³² Quatremère De Quincy, A. Ch. (1755-1849), *Jupiter Olympien : l'art de la sculpture antique considérée sous un nouveau point de vue*, 1815, París,

²³³ Hittorf, Jakob Ignaz (1792-1897), *Mémoire sur l'Architecture polychrome chez les Grecs*, 1851, París.

²³⁴ Krufft, Hanno-Walter, *Op. cit.*, p. 490

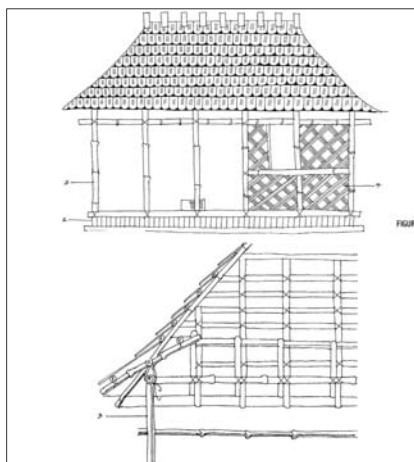
*formas arquitectónicas, que sería de mayor importancia en un ambiente sombrío del Norte*²³⁵.

1.4.3.1. Semper: el papel del Stilhulse

Gottfried Semper se sumerge en esta polémica, aportando su particular teoría sobre el revestimiento en la arquitectura. Parte de una posición aparentemente materialista, opuesta a los historicismos, que establece que *“El material ha de expresarse a sí mismo y debe manifestarse en la forma y las condiciones que empírica y científicamente han demostrado ser las más adecuadas para él. Que los ladrillos aparezcan como ladrillos, la madera como madera, el hierro como hierro, cada uno según sus respectivas leyes de la estática”*²³⁶

Este postulado, sin embargo, que parece contradecirse con sus posteriores investigaciones, ha de interpretarse de una manera más amplia, ya que por otro lado se observa una influencia hegeliana de la representación de la Idea a través del arte: *“... que la forma y la expresión de sus creaciones no dependan de ella (la materia), sino de las ideas que se hallan en estas creaciones”*²³⁷, dejando de este modo abierta la posibilidad de una arquitectura no tan materialista como con posterioridad se ha interpretado. Sugiere, muy al contrario, la necesidad de un compromiso entre la utilización del material y la materialización final de la idea.

Por otro lado, también Semper se apoya en Hittorf, y su relación funcional de la policromía y la protección de los materiales, estableciendo una serie de relaciones entre los distintos materiales y el determinado uso de la policromía correspondiente a cada uno:



Gottfried Semper. Cabaña Caribeña, según la interpreta en la Exposición Universal de 1851



Monumento a Midas, s. VIII a. C., una de las ilustraciones que aparecían en la obra *De Stil*, 1860, libro que tuvo gran importancia sobre la escuela de Wagner. En la imagen ilustra Semper la relación de la fachada con el “enrobing”, con el tapiz o la alfombra.

²³⁵ *Ibid.*, p. 491

²³⁶ Semper, Gottfried, “Osservazioni preliminary sull’architettura dipinta esulla plastic presso gli antichi” (*“Vorläufigen Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten”*, 1834), en Semper, Gottfried, *Architettura, arte e scenza. Scritti scelti, 1834-1869*, Ed. Clean, 1987, Napoles, p. 90

²³⁷ *Ibid.* p. 91

*“Al hierro, por ejemplo, que cuanto más fino, más perfecto nos parece, nunca le aplicaría colores claros, sino el negro, el color del bronce y dorado en abundancia”*²³⁸

Sin embargo, el cuerpo teórico de Semper no se caracteriza por seguir un camino lineal. A las posturas que le relacionan directamente con las corrientes funcionalistas, se añade otra vía que estudia la capacidad simbólica de la policromía, desde los “*oscuros conceptos religiosos*”²³⁹ de las culturas prehistóricas. Para Semper el problema de la policromía en la arquitectura y la escultura es una cuestión relativa al carácter simbólico. Su posición a favor de la policromía es siempre tajante, llegando a relacionar la barbarie con la monocromía, y por tanto, persuadiendo a los arquitectos a apartarse de ella.²⁴⁰ Republicano convencido, llega incluso a establecer también la correspondencia entre una policromía armónica y una cultura democrática, como ocurría en la Grecia clásica, y reivindica la necesidad de ambos elementos en el ámbito germano. Es aquí donde Semper manifiesta que debe existir una relación armoniosa entre la arquitectura y el medio natural alemán a través de la policromía, que la práctica de la tradición Winkelmanniana con la eliminación del color había castrado. Para Semper la naturaleza circundante juega un papel fundamental en el momento en que el edificio debe responder con sus colores exteriores lo que emana del entorno²⁴¹. Como los prados y los bosques alemanes están llenos de colores, así los arquitectos alemanes no deben pintar los muros de blanco, sino policromados.



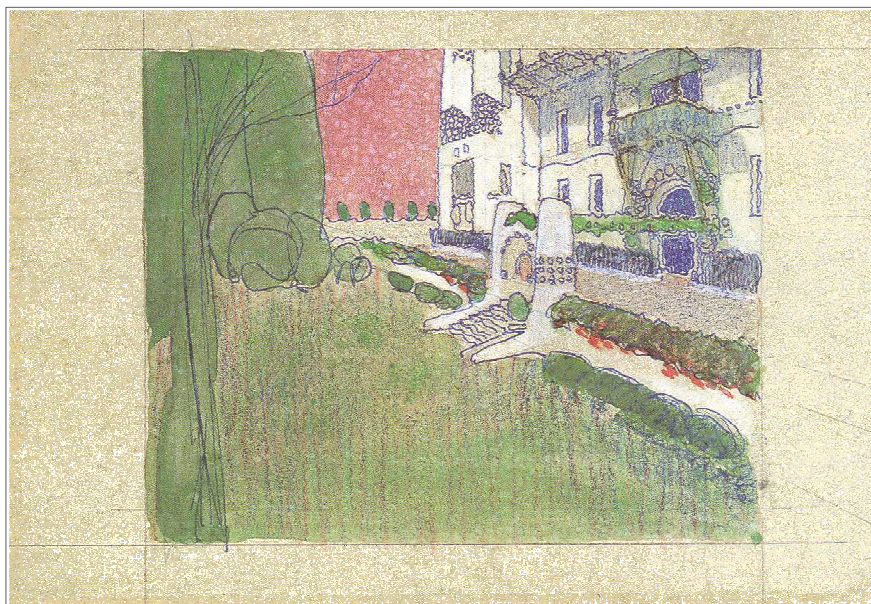
Gottfried Semper, Estudio de frescos en la capilla de Santa Catalina en Asís, *De Stil*, 1860.

²³⁸ Semper, G., “Costruzioni in ferro” (“Eisenkonstruktionen”), *Op. Cit.*, p. 94

²³⁹ Semper, G “Osservazioni preliminary sull’architettura dipinta esulla plastic presso gli antichi” (“*Vorläufigen Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*”, 1834), en, *Op. Cit.*, p. 92

²⁴⁰ *Ibid.* pp. 92-93

²⁴¹ *Ibid*



A diferencia de la arquitectura mediterránea, que reflejaba a través del blanco la yerma vegetación, la germana debería vincular sus colores a la frondosidad y los variados tonos de su medio natural.

Si estas posturas pueden sugerir una aplicación más o menos abstracta del color, ya que sólo apunta la utilización de tonalidades vivaces y variadas, sin comprometerse más allá de lo estrictamente cromático, con posibilidades evocativas o figurativas, la duda desaparece con el postulado de su “Bekleidungstheorie”, o teoría del revestimiento, presente en la obra incompleta *Dier Vier Elewmente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde, Braunschweig*²⁴² de 1851.

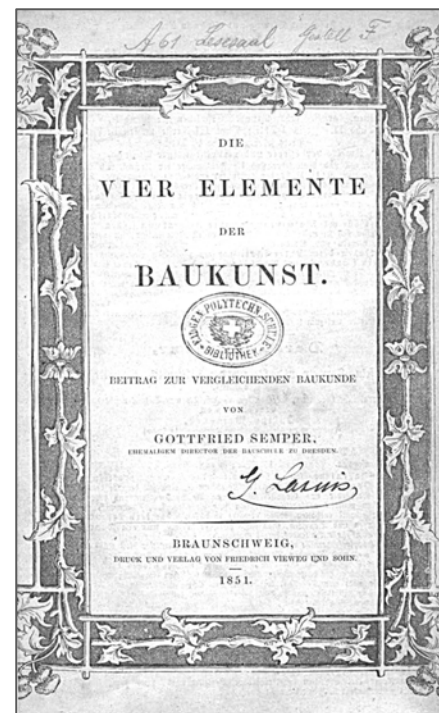
Su teoría parte de la premisa de la artesanía como origen de la arquitectura y de los cuatro elementos fundamentales de la arquitectura: el *hogar*, el *techo* –tectónico-, el *basamento* –estereotómico- y el *recinto*. Es a través de este último del cual extrae su principio del revestimiento mediante un forzado paralelismo que aspiraba a ser operativo y útil para la arquitectura de su tiempo. Si separa estructura tectónica del recinto, éste, liberado de su carga se convierte en una pantalla protectora, que, siguiendo su razonamiento, en el origen sería una pieza textil, probablemente decorada,



²⁴² Semper, G., “*Die Vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde, Braunschweig*”, editado por Friedrich Vieweg und sohn, 1851, Braunschweig.

es decir un tapiz²⁴³. Su propuesta es clara: si las paredes habían surgido de un tapiz, se deberían decorar *con la pintura de un tapiz*²⁴⁴.

Esta es la base fundamental del principio del revestimiento de Semper, es decir, que existe una estructura tectónica que ha de ser cubierta mediante paños tratados como tapices. Hernández de León señala que Joseph Paxton había formulado una teoría similar por aquellos años que denominaba “La mesa y el mantel”²⁴⁵, basada en este mismo principio: La estructura respondería a las necesidades materiales de la obra, el revestimiento – concepto ligado determinadamente a las vestiduras– expresaría *las ideas que se hallan en estas creaciones*²⁴⁶. Y –de la misma manera que Bötticher exigía una relación entre el esquema esencial y el esquema artístico a través del concepto de *Junktur*²⁴⁷– debe existir en el revestimiento una expresión simbólica de todas las variables presentes en la obra arquitectónica, como



Portada del libro de Gottfried Semper, Los Cuatro Elementos de la Arquitectura, de 1851. Retomando el tema de la relación del marco con el relleno, aquí la simbolización del objetivo de la obra aparece reflejada en el marco.

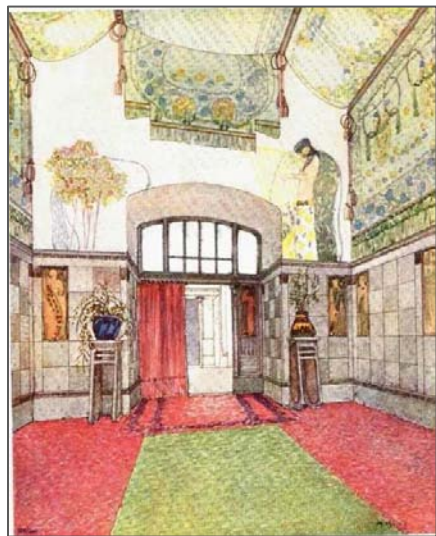
²⁴³ “El significado original del recubrimiento aparece también en ladrillos vitrificados pintados en esmalte y otras imágenes adornan las superficies de muros mínimamente estructurados; en este sentido el estilo de tapiz, tan extraño en las construcciones actuales, se mantuvo. (...) No excluyo la posibilidad de que la construcción con ladrillos vitrificados pudieran constituir una especie de tapiz en mosaico”, traducción del inglés del siguiente párrafo: “The original significance of the coating was apparent too when glazed bricks painted in enamel and other images adorned the plain surfaces of the minimally structured walls; in this way the carpet style, so alien to the actual construction, was retained.” (Añade en una nota:) “I do not exclude the possibility that construction with tiles could make a kind of mosaic carpet-decoration.”, en Semper, G., “Structural elements of Assyrian-Chaldean Architecture”, Capítulo 10 de “Vergleichende Baulehre”, 1850, pp. 94-120, en Herrmann, W., *Gottfried Semper. In search of Architecture*, The MIT Press, Massachusetts, 1984, p. 209

²⁴⁴ Semper, G., “*Die Vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde, Braunschweig*”, editado por Friedrich Vieweg und sohn, 1851, Braunschweig, p. 100

²⁴⁵ Hernández de León, Juan Miguel, *La casa de un solo muro*, Ed. Nerea, 1990, Madrid, p. 47

²⁴⁶ *Ibid*, p. 54

²⁴⁷ Bötticher, Karl, „Nach ihrer Structurisen Berenigung zu einer totalen Form, erscheinen alle diese Structurtheile in einem Ausbruffe melcher sowohl den innern Begriff, die Wesenheit oder die mechanische Funktion eines jeden für sich, als auch die mechselsettige Begriffsverbindung –*Junktur*– aller im Ganzen, auf das anschaulichste und pragnanteste darstellt. Dies ist das Dekorative oder die *Kunstform* jedes Theiles.” “subsecuente a la unificación estructural en la forma total, todos estos componentes estructurales se aparecen en una entidad expresiva que representa más obviamente e impresivamente tanto el concepto interior como la esencia de la función mecánica de cada parte, y el vínculo recíproco conceptual, *Junktur*, de cada uno en el todo. Esta es la naturaleza decorativa de la *Kunstform* de cada parte.”, en Bötticher, Karl, *Die Tektonik der Hellenen*, Verlag von Ferdinand Riegel, 1852, Potsdam, p. 4, (trad. de la autora).



Kammerer, Interior, 1904. Mediante la utilización del muro como lienzo reproduce la idea de una arquitectura textil, abierta hacia el exterior

ocurría en la arquitectura griega, entendida como la más alta perfección²⁴⁸. De estas teorías de Semper, cuya interpretación fue fundamental en la arquitectura del cambio de siglo, extraemos el papel de la envoltura arquitectónica, el *stilhulse*, que, como expresión sensible del objeto, puede actuar -y volvemos a las conclusiones presentadas más arriba- de tres maneras: evocando, como los tapices, panoramas narrativos; simbolizando el esquema esencial, o, finalmente, como mero protector y delimitador de la estructura y la función. La policromía y el *cladding* se convierten en las herramientas fundamentales para este fin. Como comenta Werner Oechslin a propósito de esta estrategia, parece que es una manera de establecer con la realidad una especie de máscara carnavalesca, tan antiguo como la humanidad²⁴⁹, y tan reiterado hasta la actualidad. En tiempos hodiernos no somos ajenos a esta manera de “envolver” el edificio. Como pedían Venturi y Scott Brown, ajustarnos a nuestros tiempos con la introducción de una nueva ornamentación que se adhiriese a las fachadas *con la misma facilidad que se pegan anuncios en las estructuras*²⁵⁰



Tuñón y Mansilla, Imágenes de concursos: MUSAC de León y Centro de Cultura de Brescia. Este equipo madrileño insiste en la utilización de un nuevo ornamento de texturas y paisajes artificiales, de origen aleatorio y ecléctico. Se ajusta, por tanto, desde una condición contemporánea a la independencia de la estructura y la máscara del edificio. Ver Tuñón, Emilio, *Venturi vigente. Las geometrías ocultas de la memoria*, en *Arquitectura Viva*, nº 87, diciembre 2002, pp. 28-31

²⁴⁸ “Tanto la forma artística (Kunstform) como la decoración están tan íntima e inextricablemente unidos en la arquitectura griega por la influencia del principio del revestimiento superficial que es imposible considerar ambos de manera separada”, Semper, G., “Textile Kunst” en: *Der Stil in den technischen und techtonischen Künsten*, Verlag für Kunst und Wissenschaft, Frankfurt, 1860 p. 220

²⁴⁹ “Creo que el arte de envolver y enmascarar son tan viejos como la civilización humana, y el placer relacionado con ellos es idéntico al que deriva de la actividad que motiva a los hombres a convertirse en pintores, arquitectos, poetas, dramaturgos ... artistas. Toda creación artística, por un lado, toda experiencia del arte por otro, se predica a través de una cierta estructura carnavalesca de la mente, el brillo de los candiles del carnaval es la verdadera atmósfera del arte”, en Oechslin, Werner, Otto Wagner, *Adolf Loos, and the Road to Modern Architecture*, Cambridge University Press, 2002, p. 231

²⁵⁰ Venturi, Robert, y Scott Brown, Denise, *Aprendiendo de Las Vegas*, Ed. Gustavo Gili, 1984, Barcelona.

1.4.3.2. Otto Wagner y la Wagnerschule

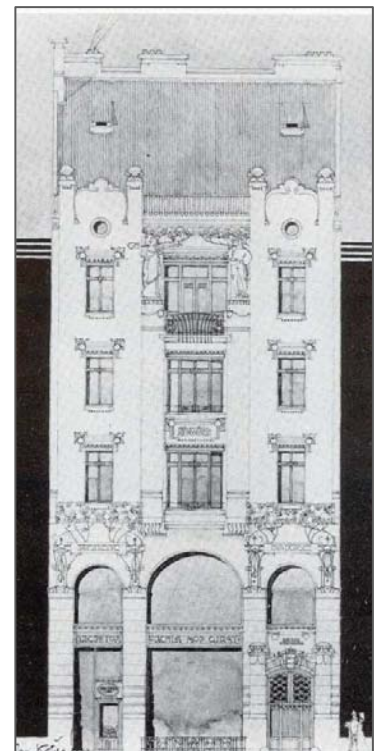
Otto Wagner, continuador de las teorías de Semper y Bötticher, separa estructura de ornamento, aunque su carrera y su cuerpo teórico se muestran siempre temerosos ante la posibilidad de que la arquitectura perdiera su valor artístico.

Wagner apuesta por una arquitectura manifiestamente semperiana, en la que la reivindicación de la piel como *cladding* se hace presente a través de la utilización del material, aunque siempre de manera simbólica.

*La composición también se ha de ceñir a otros muchos aspectos. Los más importantes entre éstos son:*²⁵¹ *los medios económicos disponibles, la situación geográfica, la orientación, la duración de utilización prevista, la exigencia estética de incorporarse al entorno, y la configuración de una imagen exterior que responda realmente a la estructura interior.*

*Como siempre y por lo tanto también en los factores que acabo de citar, la búsqueda de la verdad ha de ser el norte que guíe al arquitecto. En este caso, el carácter y el simbolismo de la obra surgirán por sí mismos.*²⁵²

A partir de estas enseñanzas comprendemos la recurrencia de los proyectos de los jóvenes estudiantes y de los recién titulados, trabajando a partir de la fachada el nuevo orden que dote de unidad al edificio. Desde propuestas menos ambiciosas, en las que el ornamento trabaja como referente simbólico, pero no llega a incorporar los ritmos y la estructura del propio edificio, sino que se limita a puntuar algunas partes de éste, como las figuras x de Schönthal y x, de Ohman y Belsky. En ellos trabajan con un ornamento aún muy naturalista, poco convencionalizado, que hace las veces de estilo libre, generando en la fachada una idea de frescura y libertad.

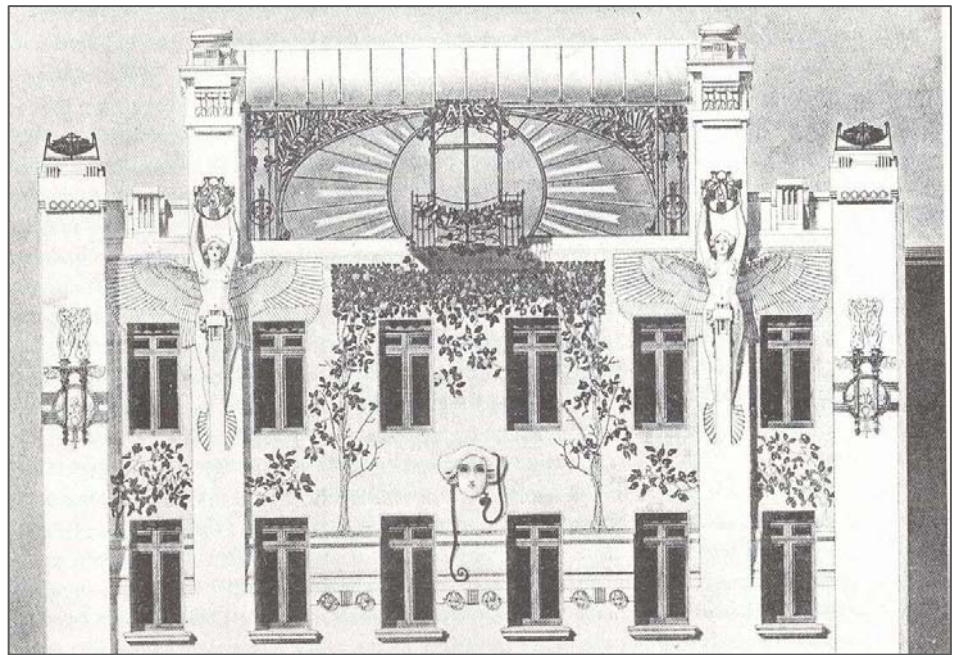


Kotera, Peterka Haus, Praga, 1899

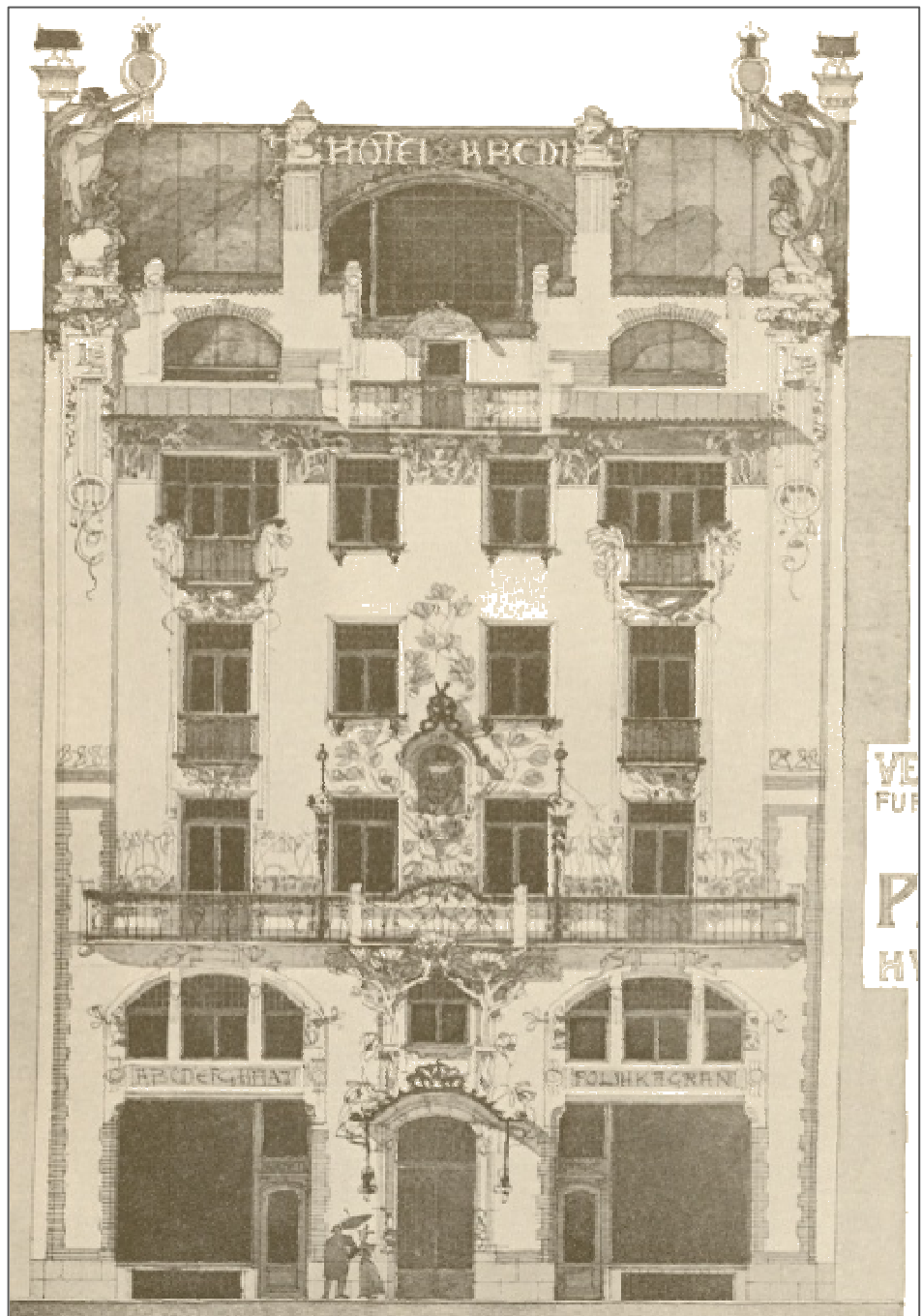
²⁵¹ El fragmento referente al Bauzbeck, añadido en 1914, "...la clara caracterización de la finalidad del edificio, *Bauzbeck*" no lo consideraremos, por ser posterior al período estudiado.

²⁵² Wagner, Otto, *Moderne Architektur*, edición española, p. 65-66. También añade Wagner: "...una relación incorrecta entre los tamaños respectivos puede perjudicar la imagen global de la obra. Lo moderno actúa de manera impresionista, al emplear adornos figurativos y ornamentales, y sólo emplea aquellas líneas de las que está seguro que producirán un efecto visual en el observador. De esto resulta, en el nuevo estilo, una transición, convergencia de la forma tectónica a la forma figurativa." *Ibid*, p. 68

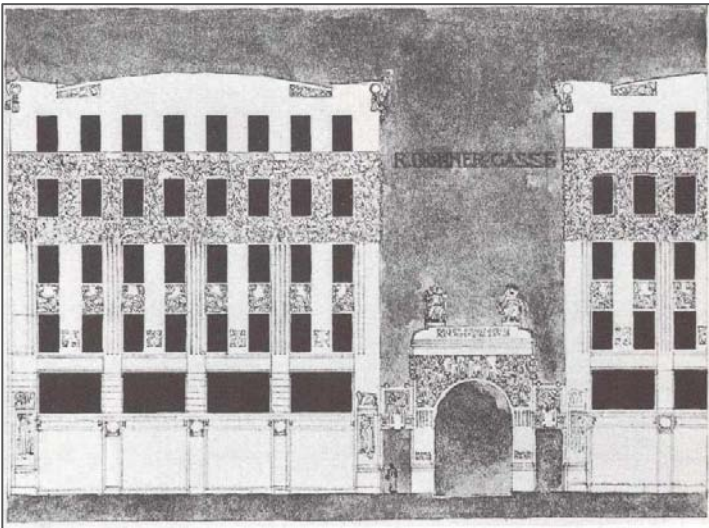
Otto Schönthal, Edificio de viviendas entre medianeras, 1899



Ohman y Belsky, Hotel en Viena, 1898



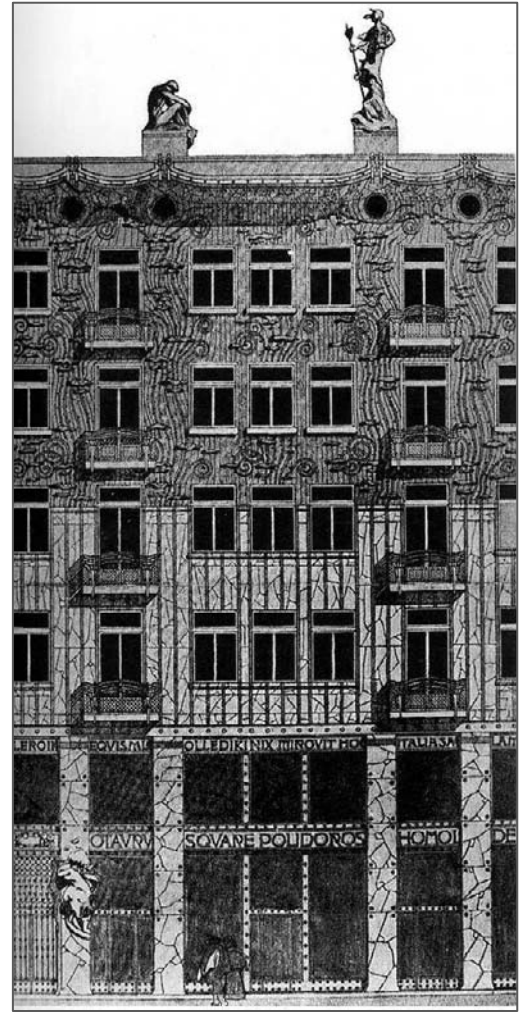
A través de Semper el ornamento vegetal adquiere una función estructural, de la que ya hablaba Owen Jones. La vía se continúa con Wagner y su escuela. En la Majolikahaus la decoración, el *stilhulse*, no oculta completamente la estructura *null*, haciéndola desaparecer, sino que ambas se colocan en un mismo plano. En la fachada el arquitecto trabaja con un revestimiento de cerámica que representa un tejido vegetal. En el caso de Hoffmann y el de Plecnik existe un interés por trabajar con el referente del árbol, en vez de la red, que estructura la fachada hacia arriba, partiendo de las pilastras y el sistema estructural del edificio. El de Wagner es, por ello, más abstracto, sigue más de cerca los diseños de Semper, frente a la frescura de sus discípulos que representan un crecimiento hacia arriba, no un descuelgue hacia abajo.



Josef Hoffmann, Edificio de apartamentos, 1898



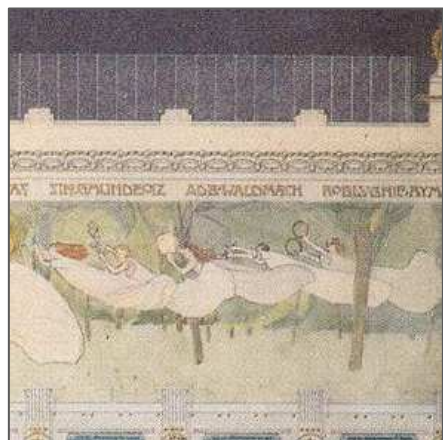
Otto Wagner, Majolikahaus, 1898



Joze Plecnik, Casa Zacherl, diseño para concurso, 1900. El arquitecto esloveno organiza la fachada mediante tres franjas: la inferior, que simboliza lo pétreo, una media, que se alza a través de los troncos ordenados de unos árboles cuyas copas, simbolizadas mediante curvas y arabescos, ocupan las tres últimas plantas. Similar, por tanto, al de Hoffmann, pero añadiendo una relación con el terreno mediante la utilización de convencionalizaciones rocosas, como se observa en las pilastras del zócalo.



1.4.4. *Ni estructura ni ornamento: El verde desmaterializa los muros.*

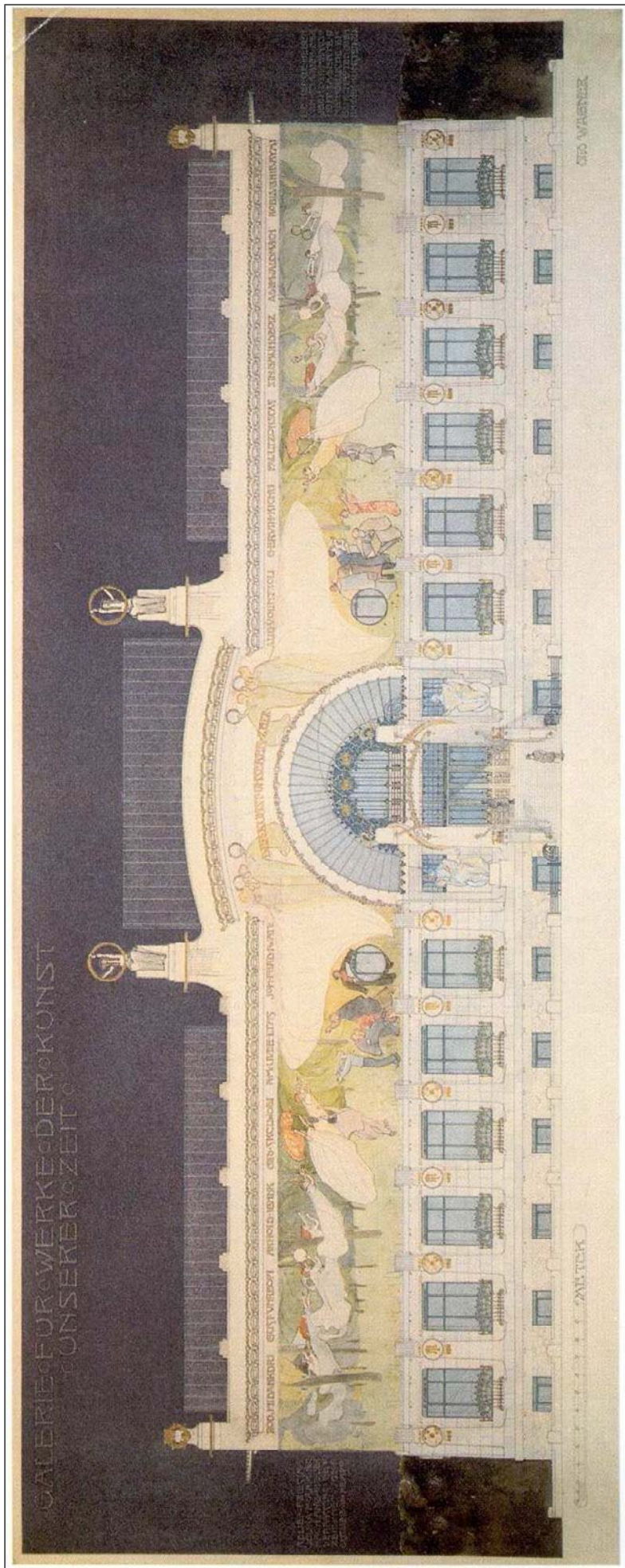


Otto Wagner, Proyecto para una galería de Arte Moderno, 1900. Detalle del lienzo del ático.

Si nos detenemos a observar el tratamiento de los paramentos laterales de la Majolikahaus, veremos que en los balcones ofrece un programa ornamental diferente: no un motivo estructurado, sino un fondo de referencia vegetal, pero isótropo, neutro desde el punto de vista de la configuración lineal. Esta sería la última de las estrategias que aquí se plantean desde el debate acerca del papel del verde como *stilhulse*, como estilo. Cuando no existe relación determinante entre lo representado en los muros y el edificio, cuando lo pintado nos traslada más allá del propio paramento, haciéndolo desaparecer, situación que se escora hacia la perplejidad de una arquitectura que es trascendida de manera voluntaria, por una imagen aplicada sobre ella.

Otto Wagner aprende con sus discípulos a abstraer la materialidad del muro y tratar de desintegrarlo a través de la conversión de éste en lienzo. Una vez más, la recurrencia a lo verde, en este caso a los temas del bosque sagrado y las musas, acuden a poblar las nuevas superficies, que necesitan desaparecer para dejar ver más allá. En el Proyecto para una galería de Arte Moderno, de 1900 acomete la representación del ático mediante la representación del bosque.

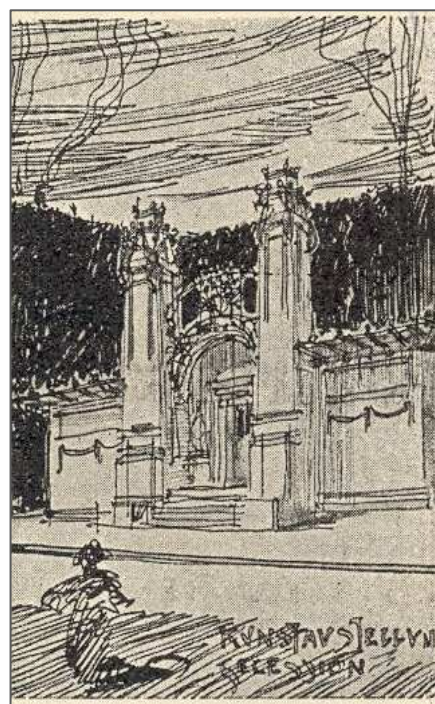
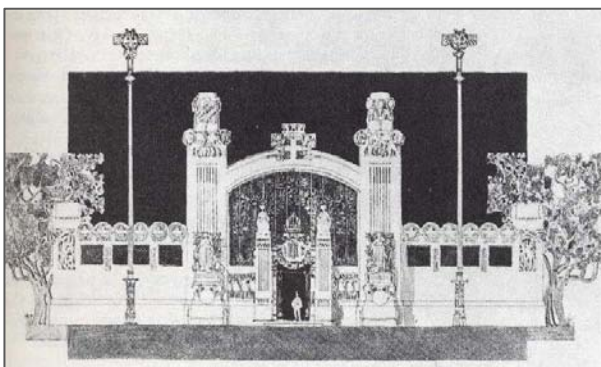
Proponemos un juego, llevar al límite lo que parece plantear Wagner, es decir, la desmaterialización verdadera del muro. No debemos soslayar que en la representación del proyecto continúa la arquitectura de piedra, el zócalo, con unos setos recortados que coinciden en altura y se proyectan hacia los extremos. Vía libre, pues para la experimentación. Al final, parece que Wagner se guía por la composición vienesa de su época, como veremos a continuación.



Otto Wagner, Proyecto para una galería de Arte Moderno, 1900. Fachada general



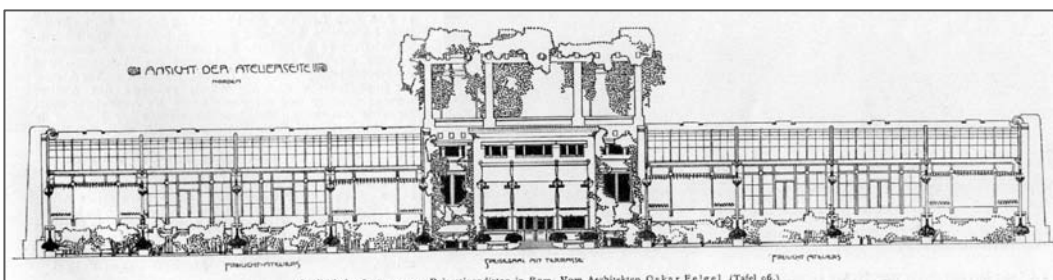
En el momento que, siguiendo adelante con la desmaterialización del muro, desaparece el ático de la galería de arte moderno, y, de manera virtual, situamos un bosque klimtiano, trabajando bajo las premisas de figura-fondo, encontramos una justificación a nuestra tesis, ya que el edificio responde con claridad a las estrategias compositivas de los arquitectos austriacos afines a Wagner justo en los años del cambio de siglo. Es decir, Wagner trabaja bajo la premisa de un tapiz que no se relaciona con el propio edificio, sino con el entorno, haciéndolo desaparecer, y a partir de ahí compone y determina el resto del edificio.

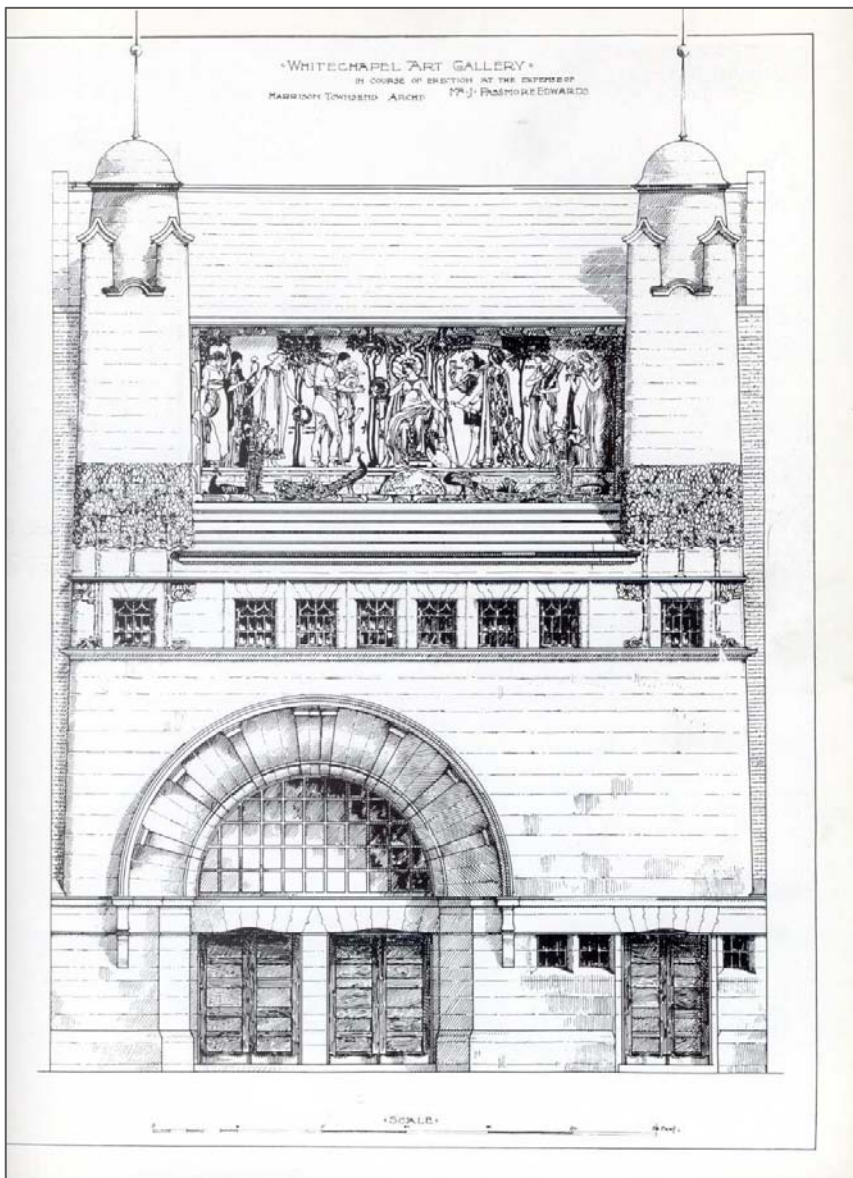


Olbrich, boceto para el edificio y la Secesión, 1898.

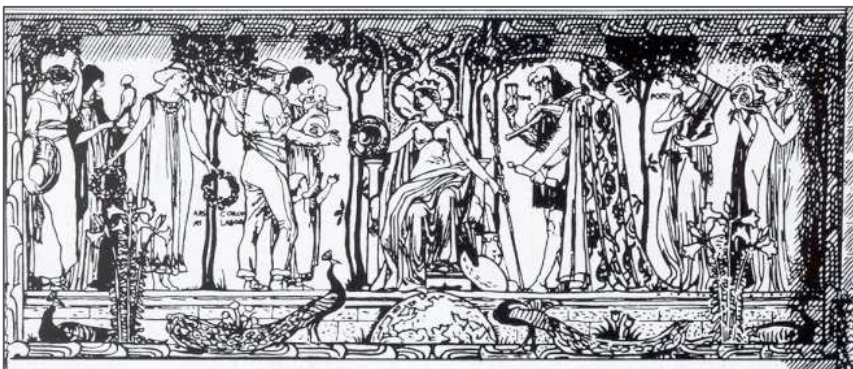
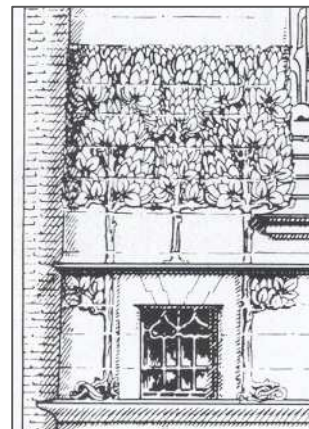
Josef Hoffmann,, pabellón (p. 43 libro Sekler)

Oskar Felgel, Talleres, 1901.

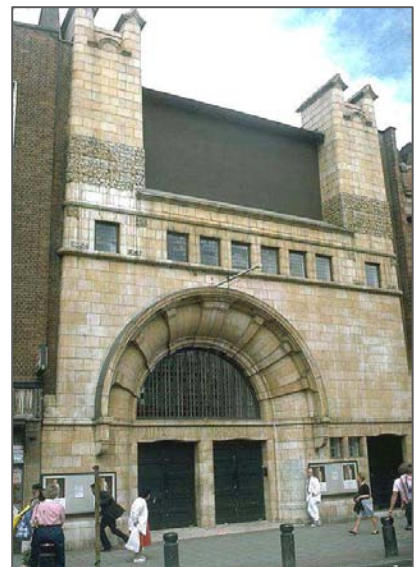


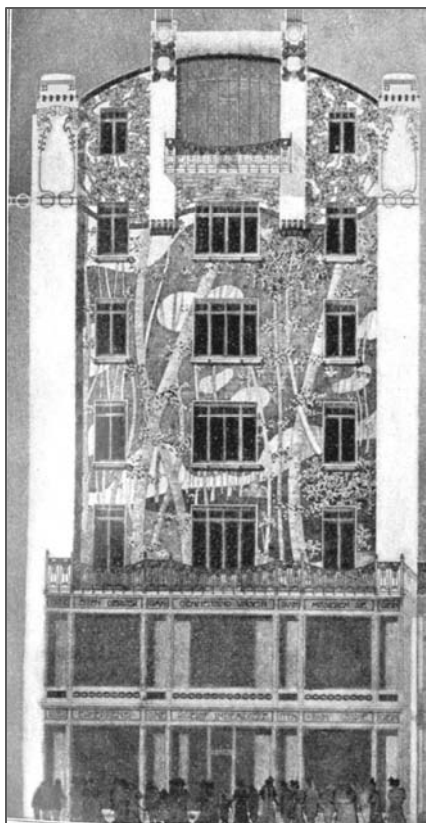


C. Harrison Townsend, Whitechappel Art Gallery, 1899. La recurrencia a motivos ornamentals vegetales estratificados trabajan en la desmaterialización de la arquitectura. El friso, que se concibe como un escena entre arbolado puede devenir hasta desaparecer, quedando la imagen actual de la galería.



C. Harrison Townsend, Whitechappel Art Gallery, 1899. Detalle del friso y vista actual.





Estudio para una fachada, H. Schlechter, 1901

Estudio para una fachada, H. Schlechter, 1901.
Detalle a color

Este tratamiento del bosque había sido ya utilizado por J. M. Olbrich en el interior de un dormitorio, en la Villa Friedmann, 1898,

Esta posibilidad carnavalesca puede ir aún más allá, tomando el muro del edificio como lienzo en blanco. Como ejemplo, plantea que no es aconsejable organizar la fachada de los edificios de viviendas en plantas:

Las realizaciones arquitectónicas que, para resolver esta superposición de celdas, busca su inspiración en la arquitectura de los palacios no responden a la estructura interior de la construcción.

En la configuración de las fachadas de los modernos edificios de viviendas de alquiler, la arquitectura se ha de dirigir hacia las superficies planas, interrumpidas por muchas ventanas de igual valor, a las que pueden incorporarse aún una cornisa principal de protección, y, en cualquier caso, un friso de coronación y un portal, etc.²⁵³

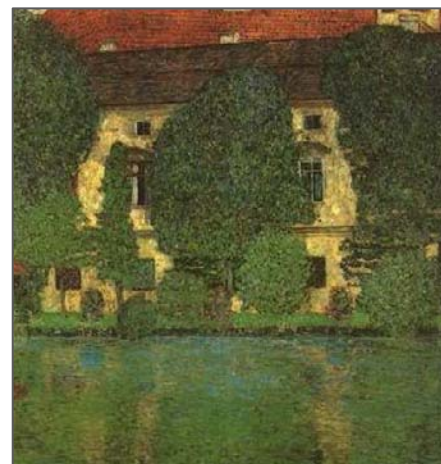
Uno de los ejemplos más representativos de esta proposición y que calaría en los alumnos de Wagner es un edificio entre medianeras de H. Schlechter, en que el cuerpo principal del edificio se convierte exactamente en la representación de un bosque en el que se recortan unos elementos extraños –los huecos-. El orden del bosque se superpone y se enfrenta al orden matricial de las ventanas que se convierten en intrusos.

²⁵³ Wagner, Otto, *Moderne Architektur*, edición española, pp. 104-105.

En conclusión, podemos decir que lo verde como *Beckleidung*, interpreta su papel sumiso, que respeta el orden superior del objeto al que acompaña, pero también es capaz de simbolizar, aunque sólo sea exteriormente, su estructura. Sea ésta una posible vía hacia la elucidación del papel del verde: el de mero estilo, revestimiento, peyorativamente *stilhülse*, o la posibilidad de que concentre y acumule una capacidad expresiva, formal y compositiva de la función, de la propia estructura arquitectónica. De este modo se convertiría en la confirmación de la unidad bötticheriana—tan ansiada por otra parte por toda la cultura occidental—entre la *Kernform* y la *Kunstform*, perdida para siempre desde tiempos de los griegos. Podemos volver a la cita de Owen Jones, quien reclama para el ornamento el papel de regenerador de la arquitectura, a través de un nuevo estilo que está por llegar²⁵⁴.

Pero, aún podríamos ir más allá.

Podríamos plantear la posibilidad de que exista una verdadera intrusión de este elemento verde, en apariencia eminentemente decorativo, dentro de la propia matriz original del objeto. En la semilla, el germen primero del que nacerá la arquitectura, se encontraría ya latente el árbol que le dará vida.

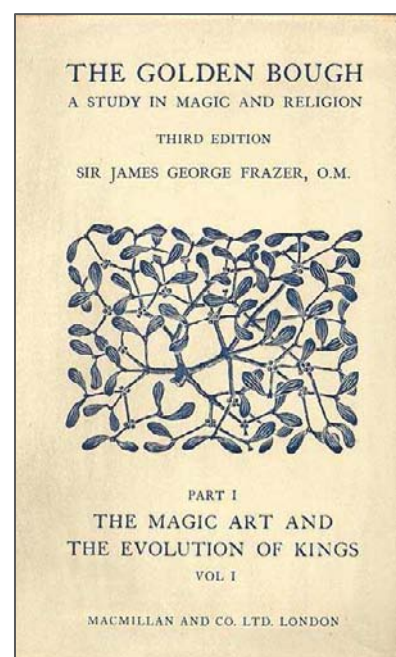


Gustav Klimt, Schloss Kammer on Attersee, 1908. La relación figura-fondo, que Klimt lleva trabajando desde la época de la Secesión, aparece en sus paisajes y los palacios como una reflexión en torno a los planos superpuestos de muro con ventanas y los árboles, tema recurrente en ejemplos anteriores de los alumnos de la Wagnerschule.

²⁵⁴ Ver nota 162 de este mismo capítulo I

CAPÍTULO 2. LA SAVIA: SIMBIOSIS Y PARASITISMOS

*La savia tenía tal fuerza que fluía por su corteza; lo bañaba con un vaho de fecundación; hacía de él la virilidad misma de la tierra. (...) A veces, crujían los riñones del árbol, sus miembros se tensaban como los de una mujer de parto, el sudor de vida, que fluía de su corteza llovía con más intensidad sobre la hierba circundante, exhalando la blandura de un deseo, inundando el aire de abandono, palideciendo el claro con un goce. El árbol, entonces, se extinguía con su sombra, su alfombra de hierba, su cintura de bosquecillo espeso. Ya sólo era voluptuosidad.*²⁵⁵



²⁵⁵ Emil Zola, *La caída del Abate Mouret*, Llinars del Vallés, 1985, en Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Ed. Biblioteca Nueva, 2007, Madrid, p. 186.

En este capítulo segundo intentaremos, a partir de las propuestas panteístas derivadas, en primera instancia, de Schelling, y pasando por los vitalismos, explicar la deriva que se produce en algunos artistas que comienzan a plantear una relación vital entre lo *otro*, lo exterior, que comprende el mundo natural, y el espíritu, creando sinergias de fuerzas vivas entre ellos. Esto deriva en el campo de la arquitectura en una serie de soluciones que tratarán de concebir el edificio como algo vivo, o como objeto que transmite la vida, introduciendo en él elementos vegetales reales o naturalistas. Observaremos también que, en ocasiones, la relación entre el edificio y lo vivo no es armónica, y la solución se convierte en una relación de parasitismo, a decir de Wright, la ilusión de que una de las partes del organismo comenzara a crecer según códigos propios, diferentes a los del conjunto, comportándose como un cáncer destructor.

Asimismo, esta relación, y la propuesta, ahora legitimizada, de la necesidad interior de la forma de Kant, traerá consigo unas nuevas teorías formales basadas en el organicismo, vivo y natural, frente a lo geométrico, carente de vida, maquínico.

Por último, mostraremos ese intercambio de flujos vitales que se trasladan a problemas de paisaje y de crecimientos desde la tierra viva.

La concepción básica en la que se van a fundar todas estas experiencias, el panteísmo, llega a proponer la disolución final del yo individual dentro del todo universal, el Yo absoluto. Como consecuencia de esto se revela la deriva de lo individual a lo general dentro de las teorías holísticas, es decir, la comprensión de que en la naturaleza existe una clara tendencia en la que el todo se comporta de manera diferente que la suma de las partes individuales, mejorando la evolución y la adaptación²⁵⁶, estrategia que se

²⁵⁶ Smuts, Jan Ch., *Holism and Evolution*, Macmillan and CO, Ltd., 1927, Londres. Smuts establece que existe una energía en la naturaleza cuya tendencia fundamental es la de generar *todos* (wholes): "There is not a mere vague indefinite creative energy or tendency at work in the world. This energy or tendency has specific characters, the most fundamental of which is whole-making." ("No es que exista una energía creadora o tendencia vaga e indefinida actuando en el mundo. Esta energía o tendencia tiene caracteres específicos, el fundamental de los cuales es el de crear totalidades. "Trad. de la autora), p. 101.

desvela a mediados del XX, aunque ya, como decimos, desde principios del XIX se estaba ya barruntando, y que en época finisecular se convierte en clave para poder abordar la complejidad y los comportamientos caóticos.

Deleuze y Guattari sugerirán, como respuesta, no la adopción de lo orgánico, sino un paso más. Mediante lo que llaman el cuerpo sin órganos, CsO²⁵⁷, establecen una línea de devenir, que se aleja de las organizaciones estratigráficas en órganos especializados, en busca de soluciones más óptimas de deseos e intensidades. En cualquier caso, sólo lo apuntamos, ya que este último y definitivo paso –que en realidad da sentido a la investigación, porque es su misma consecuencia- se nos escapa del período que se establece como estudio.

Parece necesario subrayar que, en la recurrente estrategia de las analogías desarrollada por la arquitectura de la modernidad, se plantea también la división entre los dos referentes orgánicos, léase, lo animal y lo vegetal. Este problema no es baladí, y se resuelve a través de tres vectores: lo orgánico, como vivo, en contraposición a lo inerte, y que en muchas ocasiones se traslada mediante la interpretación de lo celular; lo vegetal acometido desde la reinterpretación de lo fitomórfico, la energía latente –caracterizada a través del término “savia”, y los crecimientos centrífugos desde la semilla o germen. Por último, lo animal trasladado a las analogías de una arquitectura que se concibe desde el movimiento, las escamas y la rostridad.

Estamos, por tanto, en un tema fundamental, relativo a la relación de las sinergias entre lo natural y lo artificial, y que desde el romanticismo hasta principios del siglo XX nos dejará una serie de capítulos y ejemplos que trataremos de abordar desde este punto de vista.

²⁵⁷ Deleuze, G. y Guattari, F., “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?”, en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, ed. Pre-Textos, Valencia, 2006, pp. 155-171.

2.1. *Lo orgánico, la unidad y la vida.*

Lo orgánico es para mediados del siglo XIX un término recurrente y de moda. Las referencias a partir de este momento continúan hasta los años 20 del siglo XX, en que el concepto quedará cercenado por una teoría de la arquitectura, que trabaja sobre otros intereses próximos a la *Neue Sachlichkeit*, más centrados en problemas como la estandarización, la tecnología, la economía o la urbanística²⁵⁸.

Evidentemente, la *Naturphilosophie* se configura como base de este interés por lo orgánico. Ya decíamos en el capítulo VI del Prólogo de esta investigación, que la *Naturphilosophie* es una corriente de pensadores románticos que a finales del XVIII y a principios del XIX intentan una fusión de la teosofía con los nuevos descubrimientos físicos y químicos, como el magnetismo animal y la recién descubierta electricidad. Uno de los más destacados impulsores de esta filosofía es, por supuesto, Schelling, quien parte del idealismo de Fichte, pero invirtiendo los términos de su planteamiento, el Yo absoluto que trasciende a la unidad del universo, es decir, que el fin del yo es fundirse en el Yo absoluto, no existe, por tanto el No-Yo fuera del Yo. Lo natural no es lo que no es Yo, sino parte de ese Yo absoluto. *Hen kai pan*:

*Todo está en el Yo y para el Yo. En el Yo ha encontrado la filosofía su Hen kai pan, al que ha aspirado hasta aquí como premio supremo de su victoria.*²⁵⁹

Este cambio es fundamental para la subsiguiente evolución de las teorías artísticas, por cuanto entienden el mundo como un solo organismo. En *Philosophie der Kunst* Schelling reflexiona sobre la mitología:

²⁵⁸ Son éstos los argumentos que Le Corbusier plantea en el programa del CIAM I de 1928, y que evidencias las disarmonías con las facciones más organicistas de la *Neues Bauen* alemana encabezada por Hugo Häring.

²⁵⁹ Schelling, F. W. J., *Del Yo como principio de la filosofía o sobre lo incondicionado en el saber humano*, Ed. Trotta, Madrid, 2004, p. 98.

*Ella, la mitología, es el mundo, y en cierto modo, el suelo en el que las excrecencias del arte pueden florecer y perdurar.*²⁶⁰

Así establece dentro de esta mitología la diferenciación entre las tres representaciones en que se basa la forma, que serían la alegoría, el esquematismo y el simbolismo. A esta última ofrece la máxima capacidad de representación, pues entiende que es la síntesis de las dos primeras. De este modo, la forma en la simbolización y *exclusivamente ella*, sería forma absoluta²⁶¹. Si a esto añadimos lo que Schelling sugiere a continuación, es decir, que lo orgánico es lo simbólico, por tanto podemos colegir que, para Schelling lo orgánico se convierte en forma absoluta en la naturaleza:

*Puede llamarse esquematizada a la geometría (...) en lo orgánico, la naturaleza es simbólica, ya que aquí el concepto infinito va unido al objeto mismo, siendo lo general completamente lo particular*²⁶², *y lo particular completamente lo general.*²⁶³

La forma orgánica, es, por tanto, la única capaz de representar en lo finito lo infinito, lo caótico, el dinamismo, el continuo *devenir*. En el siguiente texto, Schelling hace una interesante interpretación de la incapacidad de la intuición por abarcar lo infinito, lo que llevaría a una forma que no se entiende como tal, es decir, *sin forma*, imposible de representar mediante lo

²⁶⁰ Schelling, F. W. J., *Philosophie der Kunst*, fragmento 38, en Arnaldo, Javier, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Ed. Tecnos, Madrid, 1994, p. 185.

²⁶¹“ Proposiciones aclaratorias. Aquella representación en que lo general significa lo particular, o en la que lo particular se observa mediante lo general es *esquematismo*. Aquella representación, empero, en la que lo particular significa lo general, o en la que lo general se observa mediante lo particular es *alegoría*. La síntesis de ambas, en la que lo general significa lo particular, ni lo particular lo general, es lo *simbólico*. Estos tres modos distintos de representación tienen en común que únicamente son posibles mediante la imaginación, y que son formas de ésta, solo que **la tercera, y exclusivamente ella, es forma absoluta**” Schelling, F. W. J., *Philosophie der Kunst*, fragmento 38, en Arnaldo, Javier, *Fragmentos*, p. 186.

²⁶² Esta propuesta de Schelling es inquietante, ya que podríamos encontrar su eco o su única explicación posible en las teorías fractales. Es como si hubiera intuitido casi doscientos años antes que lo orgánico se constituye en códigos genéticos, *filum* formativos que determinan el crecimiento ulterior general.

²⁶³ Schelling, F. W. J., *Op. Cit.*, fragmento 38, en Arnaldo, Javier, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Ed. Tecnos, Madrid, 1994, p. 189.

finito, pero intuible en lo orgánico como representación de lo absoluto. Es un fragmento largo, pero tan elocuente que no se debe soslayar, porque de manera precisa se establece el poder de la forma orgánica, que Schelling relaciona con la no forma. Es decir: sólo la forma finita orgánica puede convertirse en pontífice de lo infinito, de la no-forma, despojando a las formas platónicas de todo poder de simbolización. Esta definición es punto de partida para poder entender el significado de la búsqueda de lo orgánico, como revelación ya que *la absoluta falta de forma es precisamente la forma suprema, absoluta, donde lo infinito se contiene en algo finito sin ser rozado por sus límites. (...)*²⁶⁴

El descubrimiento de lo orgánico por parte de los *Frühromantiks* supone la solución al problema de la unidad y de la posibilidad de la progresión infinita universal. El desarrollo de las formas fitomórficas a través del arabesco, como se ha mostrado en el capítulo anterior²⁶⁵, y al que volveremos, son significativas a este respecto. Además, para los primeros románticos, de alguna manera, lo orgánico se convierte en máximo estadio de unidad, lo que no es de extrañar, dado que es la representación de lo absoluto. De este modo, llegamos a la conclusión de que sólo lo orgánico, y, para nuestro caso, las formas orgánicas (o no-formas, las formas de lo absoluto), llevarán a la consecución de la unidad ansiada en el espíritu.

²⁶⁴ “Vamos a determinar más exactamente que hasta ahora la forma de la intuición de lo sublime. La forma es, como siempre, también aquí, lo finito, salvo que en este caso la determinación ha llegado a añadirse como relativamente infinita y tiene que aparecer como absolutamente grande en relación a la intuición sensible²⁶⁴. Pero, precisamente por eso niega la forma de lo finito y nosotros la comprendemos como carente de forma, que inmediatez se convierte para nosotros en sublime, es decir, en símbolo de lo infinito cuanto tal (...) La absoluta falta de forma es precisamente la forma suprema, absoluta, donde lo infinito se contiene en algo finito sin ser rozado por sus límites. (...)”

La intuición fundamental de caos se halla en la intuición de lo absoluto. La esencia interior de lo absoluto, donde todo está en uno y uno está en todo, es el caos originario mismo. Pero por eso también nos encontramos aquí con aquella identidad entre la forma absoluta y la carencia de forma, pues aquel caos en lo absoluto no es mera negación de la forma sino carencia de forma en la forma suprema y absoluta, así como a la inversa, forma suprema y absoluta en la carencia de forma: forma absoluta porque en cada forma están todas y en todas cada una, carencia de forma porque justamente en esa unidad de todas las formas no se diferencia ninguna en particular.” Schelling, F. W. J., en López Domínguez, V., *Schelling (1775-1854)*, Ed. Del Orto, Madrid, 1995, p.p. 78-79.

²⁶⁵ Ver apartado 1.2.2. *El arabesco y el nuevo estilo*, pp. 81-89

Creo que la expresión que reproducimos a continuación, y que ya aparecía en la presentación de la parte Primera, es la que da sentido a toda esta reflexión. Me permito volver a transcribirla, ya que establece los tres ámbitos del pensamiento: de lo mecánico (ensamblaje de lo diferente) a lo químico (mezcolanza de lo diferente); de lo químico a lo orgánico (unidad universal) :

*(366) Razón es universalidad mecánica, ingenio, universalidad química, espíritu, universalidad orgánica. El primer período de la poesía moderna = mecánico abstracto, el segundo, químico, el tercero, orgánico.*²⁶⁶

La utilización del recurso de lo fitomórfico en continuo movimiento y crecimiento significa una interpretación del todo como sistema abierto en redes²⁶⁷, expansivo, que, en último término se cierra en la totalidad.

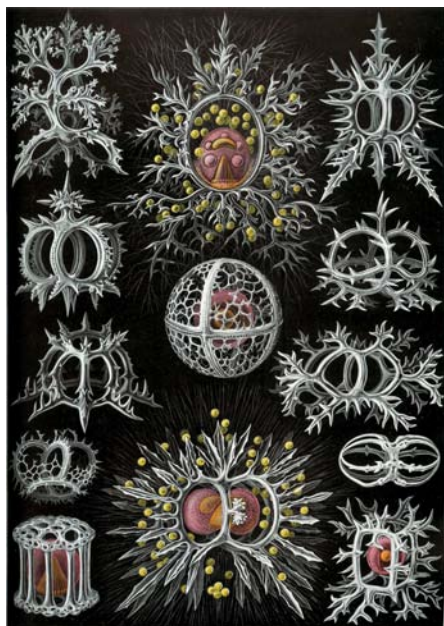
La búsqueda de la totalidad es, sin duda, parte del ansia por la unidad perdida denunciada por los románticos. La aportación de lo orgánico, que trabaja siempre desde presupuestos panteístas, supone una alternativa a la fragmentación de lo moderno. Por esta vía se abre una posibilidad que va a ser atrapada por una buena parte de los arquitectos y los artistas de principios del XX.

El concepto de lo orgánico es tema ya de debate a mediados del XIX. Buena prueba de ello la encontramos en este párrafo del libro de Kruft, que alude a una disputa entre teóricos con motivo de la utilización del término, lo que evidencia su uso habitual, al menos entre los círculos más eruditos²⁶⁸.

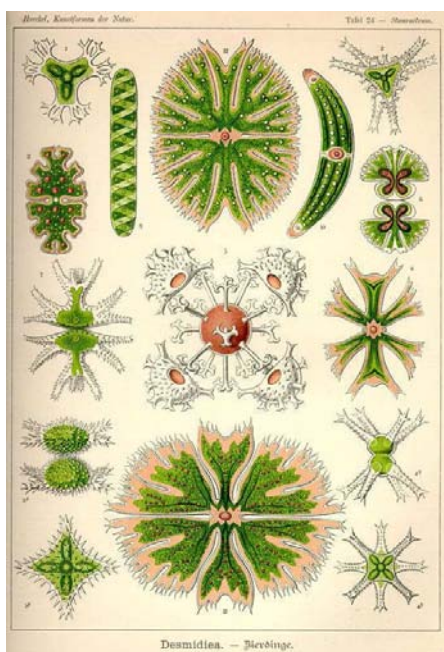
²⁶⁶ Friedrich von Schlegel, *Fragmentos del Ateneo*, en *Fragmentos. Seguido de "Sobre la incomprendibilidad"*, Marbot Ediciones, 2009, Barcelona.

²⁶⁷ Ver nota 58, p. 21 de esta misma tesis.

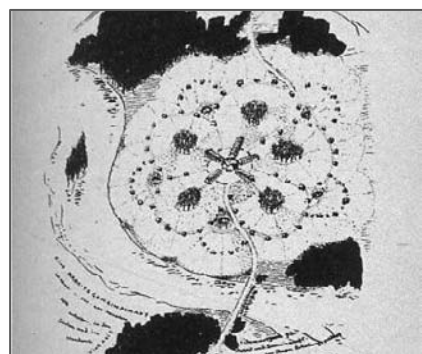
²⁶⁸ "Kugler, que había estudiado en la Academia de arquitectura de Berlín, criticó la concepción de la arquitectura de Schnaase en una extensa recensión en tanto pone de relieve la importancia de articulación, organismo para el desarrollo del proceso vital de la arquitectura. Schnaase respondió con un escrito "Über das Organische in der Baukunst" (1844) (Sobre lo orgánico en la arquitectura), en el que alude a lo orgánico (la palabra favorita de la época) como un término en boga, y pone de manifiesto la vinculación llamativa, casi coincidencia de los conceptos de organicismo y funcionalismo: "Si en general nos empeñamos únicamente en lo "orgánico" (no sólo en cuanto a la idea, sino su aspecto exterior), en el valor útil y la coherencia de los elementos, y si como consecuencia de este punto de vista tenemos una actitud cada vez más severa contra la ornamentación, finalmente no acabaremos muy lejos de una deficiente concepción de la arquitectura



Ernst Haeckel, *Stephoidea*, en *Kunstformen der Natur*, 1899.



Ernst Haeckel, *Desmidiea*, en *Kunstformen der Natur*, 1899. Las analogías formales que encontramos entre las láminas del fundador de los movimientos ecologistas europeos y las fantasías arquitectónicas y urbanas de los expresionistas de los 20 son evidentes.



Lo orgánico, siempre imbuido de cierta dosis de irracionalidad, no abandona tierras alemanas realmente hasta los años 20. Para muchos alemanes de la época el organicismo hunde profundamente sus raíces en el carácter propio de la germanidad. En palabras de Hugo Häring, el camino de los pueblos germánicos *es el camino del construir orgánico, el camino hacia la construcción como órgano. Es la realización del Schinkel kantiano y prusiano: la arquitectura es la continuación de la naturaleza en su actividad creativa.*²⁶⁹

En el caso de algunos arquitectos alemanes, lo orgánico se convierte en el problema de toda una vida. Este es el caso de Hugo Häring, quien hasta después de la segunda guerra, habiendo perdido la batalla por la forma, sigue esgrimiendo las virtudes de las formas orgánicas frente a las mecánicas y geométricas. Häring centra el debate entre lo geométrico y lo orgánico en sinónimo de la lucha entre lo vivo y lo carente de vitalidad, un binomio conceptual al que da carácter de problemática central en la reflexión arquitectónica.²⁷⁰ Es una de las pocas voces discordantes dentro del cuerpo de la *Neues Bauen*, contraponiendo a las doctrinas más racionalistas su idea de organicismo

La forma orgánica, entendida como forma intrínseca, vincula a Häring con una larga tradición estética alemana, que va desde la belleza pura de Kant a la forma absoluta orgánica de Schelling, que más arriba señalábamos. Advierte García Roig que en Häring se insiste en la eliminación de las “adherencias desviadas de la ley natural”, léase, formas geométricas, frente a la trascendencia de las orgánicas, y que él mismo “señalaba la equivocación,

plantada en función de su utilidad” en Krufft, H. W., *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Forma, Madrid, 1990, p. 531

²⁶⁹ Häring, Hugo, en „Der Preussische Stil von Möller van der Bruck. Ein Beitrag zum Problem der Stilbildung“, en „Deutsche Bauzeitung“ 2, (1935) pp. 22-29, *Il segreto della forma. Storia e teoria del Neue Bauen*, Jaca Book, 1984, Milán., pp. XXXIII

²⁷⁰ “En la nueva creación de un mundo orgánico, en consecuencia de una concepción no geométrica, reside, pues, el problema central.” En Häring, Hugo, *Dos ciudades. Un estudio fisionómico y, a la vez, una contribución a los problemas que plantea el urbanismo*, en *Die Form*, Año 1, cuaderno 8, mayo 1926, en García Roig, José Manuel, *Hugo Häring*, Cuadernos del Instituto Juan de Herrera, 2002, Madrid., p. 29

tras la superación de las adherencias historicistas, de volver a conducir los objetos sobre bases geométricas o cristalinas”.²⁷¹

En su artículo “Wege zur Form” (Hacia la forma), publicado en la revista *Die Form*, en octubre de 1925, desarrolla su idea de la forma orgánica. Häring diferencia dos tipos de exigencias en la forma: las extrínsecas y las intrínsecas. Y postula que serán las últimas las que determinen lo orgánico y, por tanto, el éxito final en la búsqueda formal. Si lo orgánico está vinculado por la vida, es decir, por las sollicitaciones interiores de crecimiento, la geometría sería la estrategia de imponer lo extrínseco. En este artículo central en la determinación de las posturas antigeométricas de Häring, se persuade a los arquitectos a romper las reglas que los aprisionan.²⁷² Es también la recurrencia a ese lugar común de la vuelta al hombre natural, cajón de sastre de cualquier reivindicación desde los inicios de la modernidad. Con esta referencia el arquitecto funcionalista quiere insistir en la carencia de vitalidad de la forma geométrica.²⁷³

Finalmente atribuye a lo orgánico la capacidad de coaligante, de unificador. Es un organismo (en principio Häring no insiste en lo animal o lo vegetal, sino lo orgánico desde lo celular y los crecimientos) que crece según necesidades internas, que toma aire y luz y que se mantiene dentro de la unidad espiritual que postulaban los primeros románticos, y sobre la que vuelven los expresionistas, insistiendo en el hecho de que una forma

²⁷¹ García Roig, José Manuel, en *Hugo Häring (1882-1958)*, en Cuadernos del Instituto Juan de Herrera, Escuela de Arquitectura de Madrid, 2002, p. 5

²⁷² “En la naturaleza la forma es el resultado de la ordenación en el espacio de múltiples aspectos particulares, en relación con el desarrollo de la vida y con la eficiencia, tanto individual como general. En el mundo de las culturas geométricas, en cambio, la forma de las cosas se impone desde la legalidad de la geometría. Así, al querer recuperar una forma libre de ataduras preconcebidas, al querer alcanzar una configuración no apriorística, nos ponemos en consonancia con la naturaleza, pues al dejar de estar en su contra, estamos con ella” Häring, Hugo, en *Wege zu Form*, publicado en *Die Form*, año 1, cuaderno 1, octubre de 1925, pp. 3-5. (Traducción de Guillermo Cabeza)

²⁷³ “El hombre primitivo, privado de una cultura ideativa y proyectual, obra en sintonía con la naturaleza, de una forma natural y, por lo tanto, siempre creativamente. El hombre de las culturas geométricas, cuya voluntad de proyecto es tan acentuada como limitadas sus ideas proyectuales, se ha mostrado fecundo sólo hasta el momento en que el flujo de su energía vital se canaliza para anularse en las formas ordenadoras por las reglas vinculantes de la geometría”. *Ibid.*

geométrica es una forma impuesta desde el afuera, no desde las necesidades vitales.

*Las formas geométricas elementales son abstracciones derivadas de leyes estrictas. La unidad que fundamos sobre la base de las figuras geométricas, que supera la forma de muchas cosas, consiste en una unidad formal, no en una unidad viva*²⁷⁴. Lo vital, la vida, se traduce a lo orgánico -es decir, lo no recto ni lineal-, al desarrollo de lo natural. Concibiendo la planta de la vivienda como obra orgánica, *se trata de construir la casa desde el interior, de proceder a partir de los fenómenos vitales del habitar*, de tal modo que la casa se comporte *como una planta que sigue el movimiento del sol*²⁷⁵

Si lo orgánico simboliza lo vivo –como ya ha expresado Schelling y experimentado Häring-, el paso a concebir que el artista que crea las formas orgánicas transmite vida a lo inorgánico es sencillo²⁷⁶. En su estudio psicológico sobre la forma, *Abstracción y Naturaleza* (1908), Wilhelm Worringer teoriza acerca de la relación entre lo orgánico y la proyección sentimental, esto es, la *Empatía*, ese afán como condición de la vivencia estética que halla su satisfacción en la belleza de lo orgánico, así como el otro afán, que por otro lado, encuentra la belleza en lo inorgánico, el afán de abstracción.²⁷⁷

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ “Desde hace tiempo se trabaja considerando la planta como obra orgánica. La tarea está clara: se trata de construir la casa desde el interior, de proceder a partir de los fenómenos vitales del habitar siguiendo este principio asimismo e construcción. El exterior ya no se plantea “a priori”, sino que sigue un desarrollo, como en las obras orgánicas. El exterior, es cierto, delinea la obra orgánica, pero sin determinar la forma. Se delimitan con paredes los lugares del habitar, pero no encajándolos en el interior de rectángulos. Las paredes ya no formarán ángulos rectos entre sí. Se instaurará un orden natural. (...) Debe comportarse como una planta que sigue el movimiento del sol.” *Ibid.*

²⁷⁶ Pido disculpas por lo heterodoxo de mi argumento desde el punto de vista cronológico. He trabajado en la contraposición de lo orgánico como vivo y lo abstracto como carente de vida, en la línea Schelling –Häring. Aunque Worringer es intermedio en el devenir del tiempo, me refiero a la aportación desde lo psicológico.

²⁷⁷ W. Worringer, *Abstracción y naturaleza* [*Abstraktion und Einfühlung*, 1908], México: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 19

Para Worringer, claramente, el impulso de proyección sentimental *se inclina siempre hacia lo orgánico*²⁷⁸ En la forma orgánica se alcanza el disfrute de la vida, que se basa en un deseo intrínseco en la búsqueda de la felicidad, y que encuentra el mayor de los gozos en *el misterioso poder de la forma orgánica, que permitía al hombre gozar en ella a su propio organismo*.²⁷⁹

Aún así, es interesante señalar cómo Worringer asocia lo orgánico a lo mutable, y la abstracción, es decir, las formas geométricas, a lo eterno, cuando teóricos como Goethe en su *metamorfosis*, o Schelling, convertían la naturaleza en absoluto y lo vegetal en crecimiento progresivo infinito, por lo tanto, eterno. De hecho, para Goethe, lo cristalino es un movimiento congelado en el tiempo, por tanto, huero. Creo que la diferenciación teórica entre forma orgánica y forma geométrica que acometen los teóricos a finales del XIX es un paso que obliga a separar ontológicamente cada una y relacionarla a cada uno de estos dos impulsos, lo que no había ocurrido hasta ese momento, y que devuelve a concepciones más platónicas que las que los románticos hubieran supuesto en un principio.

En lo que respecta a la relación de lo orgánico con lo vivo, en realidad, tanto Worringer, como Häring y otros expresionistas orgánicos como Scharoun Mendelsohn o Finsterlin representan el canto de cisne de una idea que se había estado desarrollando desde finales del XIX como colofón al romanticismo y los vitalismos de Schopenhauer, Nietzsche y Bergson. La idea de vincular la obra artística con lo vital es uno de los grandes temas ya desde postulados incluso exclusivamente filosóficos y que, por tanto, afectarían de manera directa a los teóricos de la filosofía del arte. Es la tarea de las teorías de la empatía.

²⁷⁸ Ibid. p. 29

²⁷⁹ Ibid. pp. 41-42



R. Montenegro, Ilustración para la obra poética de Amado Nervo, *Jardines Interiores*, 1905, aparecido en *La Revista Moderna*, México, 1905.



William Blake, La capacidad del artista-poeta de generar vida a través de su obra. En la ilustración, la portada de "Milton, a Poem", publicado en 1805, refleja al fallecido autor de "El Paraíso Perdido", volviendo a la vida por auspicio de Blake.

2. 2. *Empatía, Einfühlung*

2. 2. 1 . *Todo late.*

La empatía, en su acepción primera *Einfühlung*, alemana, forma parte de las teorías fisio-psicológicas de las estéticas psicológicas alemanas de finales del XIX. Como ya anunciábamos en el prólogo, la empatía, es decir, la proyección sentimental, es una de las últimas manifestaciones del romanticismo en Occidente, el último intento de la subjetividad y la fantasía de liberarse del yugo positivista que terminó por erradicarlas. La *Einfühlung* se nos ofrece menos como una teoría definida que como un conjunto de aproximaciones teóricas. Entre 1870 y 1910, estas teorías trataron de solventar algunos de los problemas que el romanticismo no supo resolver, a través de la vía psicológica, liberando, por tanto, al arte, del peso de la ontología, pero conservando temas eminentemente románticos, como la fusión con la naturaleza o la exteriorización del sentimiento y de nuestro mundo interior. Precisamente la ausencia de una teoría sistemática permite la apertura en muy diferentes vías de experimentación, que van desde la recuperación de las estéticas fitomórficas del *Art Nouveau*, basadas en las teorías de transmisión de fuerza a través del poder creador, de la línea dinamográfica de Van de Velde, a las formas cristalográficas y los colores fauvistas de los expresionismos.

En todos estos casos encontramos, sin embargo, una recurrente relación con lo vivo, con lo natural, que se convierte en punto de partida de todas estas experiencias. El arte es la única vía en la creación de vida, si atendemos a la expresión de August Wilhelm Schlegel en la que establece que el arte *crea de un modo autónomo, como la naturaleza; organizado y organizador, debe formar obras vivientes*²⁸⁰

La empatía, decíamos, bebe de la teoría romántica del arte, acogiendo, a partir de ésta, tres vías diferentes de aproximación: la primera, que se basa

²⁸⁰ A. W. Schlegel, *Lectures on Dramatic Art and Literature*, en Proyecto Gutenberg, consultado: 24 de abril de 2009

<http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/7ldal10.txt>

en el poder del artista por transmitir la vida, es decir, que el secreto de la vida está en el arte. La segunda, por supuesto, emparentada por la primera, sería la que entiende que la obra de arte se convierte en conexión espiritual entre el artista y el espectador, y la tercera, la que parte de teorías panteístas, es la de que la vida fluye en el todo y es labor del *artista-físico-filósofo* el interpretarla, y cuyos orígenes encontramos en las interpretaciones spinozianas de Schelling y la *Naturphilosophie*. Desde los primeros pintores románticos se reivindica la necesidad de un arte que enfrente al espectador a sentir, de mover su alma hacia la alegría o la tristeza. El mismo Friedrich habla del objeto artístico como médium entre el artista, el espectador y el mundo cuando plantea que *toda obra de arte debe acogerse a un sentido determinado, mover el alma del espectador, ya sea hacia la alegría o hacia la tristeza*.²⁸¹

Novalis reclama también la vida en la forma libre, en *Blütenstaub*, fragmento de 1798, que podría considerarse una de las primeras aproximaciones a las teorías de la empatía, deudora, evidentemente del idealismo de Fichte, y que revelan aún su compromiso con el pensar clasicista de Weimar en su obsesión por conciliar la vida emotiva con la razón. Llega a proponer que lo exterior sólo será algo vivo en tanto vivamos su forma en la sensación y en el entendimiento, lo que sólo será posible con lo que juzgamos bello²⁸².

2. 2. 1 . *El impulso formador.*

El otro filón en que se nutre la empatía es el que parte de la Filosofía de la Naturaleza de Schelling, es decir, todo tiene vida, todo tiene voluntad,

²⁸¹ C. D. Friedrich, “Carta al profesor Schulze sobre el Altar de Tetschen” (1809), En Arnaldo, Javier, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Ed. Tecnos, Madrid, 1994, pp. 167-169

²⁸² “En tanto sólo pensemos sobre su figura, carece ésta de vida, es mera abstracción; en tanto sólo sentimos su vida, es mera impresión. Sólo en cuanto vive su forma en nuestra sensación y su vida se forma en nuestro entendimiento es figura viva, y esto ocurrirá siempre que lo juzguemos bello”, Novalis, en “Blütenstaub”, en *Aphorismen und Fragmente*, 1798-1800, consultado en Proyecto Gutenberg, fecha: 22 de abril de 2009
http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=4815&kapitel=6&cHash=53671ea2882#gb_found

sentimientos de alegría o pena, desde la piedra, la planta, el animal o el hombre. Encontrar, escuchar el hálito de vida en todo lo que existe y representarlo, es también la tarea del poeta-filósofo-artista. Para Schelling también, más allá de lo bello existe el espíritu de la naturaleza inmanente. Es precisamente ese espíritu del que el autor ha de apropiarse vivamente.²⁸³ Si para Schelling el artista deviene filósofo y mediador, es precisamente porque es el único capaz de desarrollar lo que él llama la *intuición intelectual*. Y no sólo eso. A través de esa experiencia íntima, el artista infundirá vida a lo que carece de ella: *Este principio –intuición y experiencia– es lo único que puede infundir vida a un sistema muerto e inanimado.*²⁸⁴

Schelling entendía que en la naturaleza se da una única energía, fuerza o impulso, que lucha por abrirse paso hacia un desarrollo pleno, hacia la más completa libertad. Las cosas, que cobran vida a través de esta fuerza son materializaciones de esa gran energía cósmica, en perpetuo dinamismo. Comparte, pues, con sus contemporáneos poetas y filósofos el afán por la progresión universal, y la idea goetheana del crecimiento continuo, no teleológico de las plantas. Pero creo que es, sobre todo, su fe en el espíritu natural creador, sólo intuible por aquéllos que, como él, comprenden el proceso creador²⁸⁵.

²⁸³ “En efecto, el artista debe emular aquel espíritu natural, activo en el interior de las cosas, elocuente en la forma y la figura, sólo como mediado por imágenes de los sentidos, y únicamente en tanto se lo apropie imitando vivamente logrará algo verdadero. Pues la obra que surgiese de la mera combinación de formas, aunque por lo demás bellas, carecería de toda belleza. En tanto aquello por lo que es auténticamente bella una obra o el conjunto ya no puede ser la forma. Está por encima de la forma, es esencia, generalidad, mirada y expresión del espíritu natural inmanente.” F. W. J. Schelling, *Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur (Relación de las artes figurativas con la naturaleza)* en *Sämtliche Werke*, en Arnaldo, *Op. Cit.* pp. 54-55

²⁸⁴ Schelling, F. W. J., *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo*, I, en López Domínguez, V., *Schelling (1775-1854)*, Ed. Del Orto, Madrid, 1995, p. 59

²⁸⁵ “La continua y constante marcha de la naturaleza hacia la organización delata con suficiente claridad un vivo impulso (...) Es el espíritu universal de la naturaleza el que paulatinamente conforma la materia bruta a su manera. Desde el líquen, donde es casi imperceptible la huella de la organización, hasta la noble figura que parece haberse quitado las cadenas de la materia (...) Hay fuerza productiva en las cosas exteriores a nosotros. Pero una fuerza semejante sólo es la fuerza de un espíritu. (...) La gradación de las organizaciones y el tránsito de la naturaleza inanimada a la naturaleza viva delatan con toda claridad una fuerza productiva que se desarrolla sólo progresivamente hacia la completa libertad.” Schelling, F. W. J., *Tratados para el esclarecimiento del idealismo en la Doctrina de la ciencia*, I, en López Domínguez, V., *Schelling (1775-1854)*, Ed. Del Orto, Madrid, 1995, pp. 66-67

Dicha materialización de la energía se produciría, según Schelling, a través del galvanismo, teoría en alza en aquellos años finales del XVIII. Luigi Galvani acababa de publicar su reciente descubrimiento que parecía demostrar que los cuerpos se movían mediante electricidad acumulada en el cerebro, y que, por lo tanto, se acercaba a proponer el paralelismo entre electricidad y vida. La obra de Galvani *De viribus electricitatis in motu musculari commentarius*, aparecida en 1791 creó una grandísima expectación entre los científicos alemanes, como Goethe o Humboldt²⁸⁶, y Schelling no fue menos, incluso aunque para 1795 Volta había demostrado que la teoría de Galvani era falsa²⁸⁷. Lo que hacen los filósofos, que no los científicos, alemanes es darle la vuelta al descubrimiento: si Volta había demostrado que la electricidad se podía obtener sin la ayuda de un organismo, sería porque hasta los objetos aparentemente inorgánicos compartían el espíritu creador y dador de vida. Así, plantea el galvanismo como *el puente por el cual esas fuerzas universales de la naturaleza se convierten en sensibilidad, irritabilidad e impulso formador*²⁸⁸, mediante la sensibilidad o la irritabilidad.

El camino abierto por Schelling no desaparece con él, sino que será continuado a través de los filósofos de la Naturphilosophie y, más tarde, por los vitalistas. Esa naturaleza, inmersa en vida y movimiento, en la que se materializa el espíritu universal, está definida por Schopenhauer. Una cita que incluye en *El mundo como voluntad y representación*, muestra que todos los seres, tanto orgánicos como inorgánicos, tendrían sentimientos, lo que

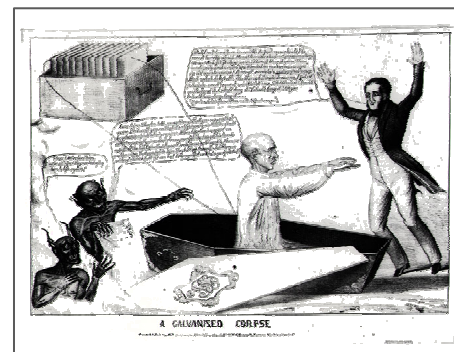


Ilustración de 1837: *Cuerpo galvanizado*

²⁸⁶ Alexander von Humboldt estaba tan fascinado con la aplicación terapéutica de la electricidad, que entre los años 1794 y 1795 se dedicó a experimentar las teorías de Galvani incluso en su propio cuerpo. Ver Botting, D., *Humboldt y el Cosmos, Vida, obra y viajes de un hombre universal (1769-1859)*, Ed. El Serbal, 1981, Barcelona, pp. 29-37

²⁸⁷ En 1795 Volta había mostrado cómo producir electricidad sin ningún tejido animal, desacreditando los trabajos de Galvani.

²⁸⁸ “Y si el galvanismo, como se ha dicho, es la expresión general del proceso que se transforma en producto, y magnetismo, electricidad y fuerza química, potenciadas con el producto, dan las tres categorías de la física orgánica, entonces deberemos representarnos el galvanismo como el puente por el cual esas fuerzas universales de la naturaleza se convierten en sensibilidad, irritabilidad e impulso formador (Bildungstrieb)” Schelling, Friedrich, *Sistema del Idealismo Trascendental*, Antropos, Madrid, 1988, p. 92

le relaciona a su vez con la anterior frase de Schelling a propósito de la existencia de una *Bildungstrieb* irritable o sensible:

*“Puede pensarse, sin embargo, una forma de vida en la que el efecto de lo externo sobre lo interno no ocasione más que sentimientos de placer y displacer, y, como consecuencia de ellos, apetencias. Así es la **vida de las plantas**”*²⁸⁹

El vitalismo y el esteticismo, que confían a la actividad artística la capacidad de la creación convierten el arte en el acto supremo, el más desinteresado de todos los que puedan alguna vez haber existido. Desde el momento que Nietzsche plantea: *podemos mantenernos con vida, es decir, con Voluntad de Poder*²⁹⁰, está manteniendo el paralelismo entre voluntad o espíritu y vida. Además, ratifica la oposición entre conocimiento, razón, y vida, el efecto negativo, reactivo, del conocimiento contra una vida que se afirma. La relación entre arte y vida nos sitúa siempre en un plano *no racional*. Para Deleuze, en la filosofía de Nietzsche, *el conocimiento se opone a la vida, pero porque expresa una vida que contradice la vida, una vida reactiva que halla en el propio conocimiento un medio de conservar y de hacer triunfar su tipo.*²⁹¹

El de Basilea nos impulsa a buscar nuevos caminos en el arte, caminos que afirmen la vida, pero no una vida reactiva, sino una vida nueva, plena. Es la vida, el caos de la naturaleza que se desata a través del artista. Oponiendo *conocimiento a pensamiento*²⁹², Nietzsche nos coloca ante el reto del retorno a la vida, a una diferente.

Hay vidas cuyas dificultades rozan el prodigio; son las vidas de los pensadores. Y hay que prestar atención a lo que nos cuentan a ese respecto, porque se

²⁸⁹ Gottfried Rringhold Treviranus, en su obra *Beiträge zur Aufklärung der Erscheinungen und Gesetze des organischen Lebens* (“Contribuciones a la explicación de los fenómenos y leyes de la vida orgánica”) 1832, vol. II, sección 1. p. 49), en Schopenhauer, A. *El mundo como voluntad y representación*, Complementos al Libro segundo, # 23, Ed. Akal, Madrid 2005, p. 733

²⁹⁰ Nietzsche, F. *Fragmentos Póstumos*, “Lenguaje y Conocimiento”, 2(108)

²⁹¹ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2002, p. 141

²⁹² “El conocimiento es el mismo pensamiento, pero el pensamiento, sometido a la razón como a todo lo que se expresa en la razón”, Deleuze, Gilles, Op. Cit., p. 142

*descubren posibilidades de vida, cuyo único relato nos proporciona alegría y fuerza, y esparce luz sobre las vidas de sus sucesores. Allí se encierra tanta invención, reflexión, osadía, desespero y desesperanza como en los viajes de exploración por los dominios más alejados y peligrosos de la vida (...) el instinto que tiende al conocimiento se ve obligado incesantemente a abandonar el terreno en el que el hombre suele vivir y a lanzarse hacia lo incierto, y el instinto que quiere la vida se ve obligado a buscar eternamente a ciegas un nuevo lugar en el que establecerse.*²⁹³

... y la aclaración de Deleuze, que, de manera expresa, relaciona, finalmente, pensamiento con arte, y que nos lleva otra vez al papel del artista en el proceso creador, que navega siempre por encima de la razón, sobrevuela las olas de un mar dentro del cual nunca llega a hundirse:

*La vida supera los límites que le fija el conocimiento, pero el pensamiento supera los límites que le fija la vida. (...) así afirma la hermosa **afinidad entre el pensamiento y la vida**: la vida haciendo del pensamiento algo activo, el pensamiento haciendo de la vida algo afirmativo. Esta general afinidad, en Nietzsche, no sólo aparece como el secreto pre-socrático por excelencia, sino también como **la esencia del arte**.*²⁹⁴

Y por último, el arte como órgano de vida, como generador del latido y del calor, el arte como *voluntad*; la influencia de Schopenhauer, mantenida, como hemos visto, a través del vitalismo nietzschiano, aparece claramente definida en una estética cuyo centro es el hombre capaz de infundir el latido de la vida con el único sustento de su propia voluntad o su poder.

Esto mismo postulaba Louis Sullivan en 1923, en su última obra, *Un sistema de ornamento arquitectónico acorde con una filosofía de los poderes del*

²⁹³ Nietzsche, F., *Fragmentos póstumos*, en Deleuze, Gilles, *Op. Cit.*, p. 143

²⁹⁴ Deleuze, Gilles, *Op. Cit.*, p. 143

*hombre*²⁹⁵. Reconocido lector de *El mundo como voluntad y representación*, entiende que el poder a través del cual el artista transmite a la piedra el impulso vital le llega de la naturaleza, aunque, según estas teorías *Einfühlung*, es el hombre el único receptor capaz de este poder, que convierte lo inorgánico en orgánico, que crea de la nada lo que hasta entonces era inexistente. Como el germen de la semilla, el hombre, a través de su voluntad, adquiere el poder de transformar lo inorgánico en lo orgánico, siempre a través de lo plástico²⁹⁶. En su testamento escrito, sitúa al artista como canalizador de la fuerza creadora de la vida.

Otro famoso lector de Schopenhauer es Wright²⁹⁷. A través de sus escritos encontramos el desarrollo de las temáticas principales relativas al problema de lo orgánico: la forma, el crecimiento, la unidad y la relación con el medio. Si bien es cierto que Wright siempre rechazará los fitomorfismos, no es menos cierto que su aproximación al estilo parte de una reelaboración de los mismos, en busca de los ritmos de crecimiento. En el caso de Wright, influido como está por la obra de Whitman, establece una identidad difícilmente trasladable a otra situación que no sea la de la joven América: organicismo – democracia – arquitectura.²⁹⁸ Siendo el centro de su reflexión lo vivo y lo orgánico, al tratar de justificarlo, vuelve a los panteísmos unitarios, de los que no se aparta. Como expone a

²⁹⁵ “De ahí que, como el germen de la semilla de cualquier planta con sus poderes propios, el hombre puede convertir, en el pensamiento, su propia voluntad como sede del poder vital en un germen de semilla figurado o imaginado que, en última instancia, será la simple base energética de una teorías del florecimiento, abarcando en concordancia una teoría del control plástico de lo inorgánico.” Sullivan, Louis H., *Un sistema de ornamento arquitectónico acorde con una filosofía de los poderes del hombre*, 1923, ed. española: Colegio de Aparejadores y Técnicos de Murcia, Valencia, 1985

Ibid., p. 15

²⁹⁷ En *Testamento*, Wright enumera los autores literarios que han pasado por sus manos, entre ellos Schopenhauer, William Blake o Walt Whitman. Ver: Wright, F. L., *Testamento*, Compañía General Fabril Editora, 1961, Buenos Aires, p. 32

²⁹⁸ “Unos quinientos años antes de Jesús, el filósofo chino Lao Tsé predicó el sentido de Individualidad como reflejo de la unidad orgánica del Cosmos: ¡auténtica fuente del poder humano, el “estado de florecimiento” que todo lo penetra! (...) Este ideal de la Naturaleza forma el núcleo de la democracia orgánica y de la arquitectura orgánica” Wright, F. L., *La ciudad viviente. Broadacre City*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961, p. 46

continuación: *La arquitectura orgánica es integral*.²⁹⁹ Para Wright, además, lo orgánico es, como para los románticos la creación artística, una interpretación de la naturaleza: *Aparece ahora la arquitectura orgánica, intérprete de la Naturaleza. ¿Habrás de enseñarnos el camino? Todo arte auténticamente creador puede hallar ese camino*.³⁰⁰

Y, desde sus planteamientos vitalistas, es el artista creativo el que transmitirá la exuberancia, mediante el amor a la Naturaleza. Para él, por tanto, parece que la creación sería un acto de amor, de poesía y de exuberancia. En el acto de creación, pues, se da todo, como lo hace la Naturaleza³⁰¹. Y en ese acto el hombre ha de ser “natural”, de manera que en ningún momento se rompa el ciclo de la transmisión de vida, volviendo a la proposición de Schelling que, como veíamos, se basaba en la creencia de ese espíritu natural intrínseco.

Los valores orgánicos jamás se oponen a la vida. Cuando el hombre construye naturalmente edificios “naturales” les insufla su propia vida, inspirado por la Naturaleza intrínseca, en este sentido interior que aquí denominamos “orgánico”.³⁰²

²⁹⁹ Wright, F. LL., *La ciudad viviente. Broadacre City*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961, p. 68

³⁰⁰ Wright, *On Architecture*, p. 107, en Edward Frank, *Filosofía orgánica, arquitectura orgánica y Frank Lloyd Wright*, Ministerio de Vivienda, Madrid, 1970, p. 77

³⁰¹ “William Blake quiso decir que la Belleza es siempre consecuencia de la absoluta plenitud de la naturaleza en la expresión: expresión intrínseca... “Creación” implica, pues, exuberancia. (...) Exuberancia significó súbitamente para mí un transporte estático de amor, principio poético de la vida (...) estas eternas fuentes de la inspiración se sacan (...) cuando el espíritu ama la exuberancia de la Naturaleza” Wright, F. LL., *Testamento*, Compañía General Fabril Editora, 1961, Buenos Aires, p. 10

⁴⁷ Wright, F. LL., *La ciudad viviente. Broadacre City*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961, p. 25

2. 2. 3 . *Buscando la unidad a través de lo orgánico.*

Una de las primeras consecuencias de la llegada de la teoría de la dualidad *núcleo-casco* de finales del XIX fue la aplicación a cada uno de los dos términos de caracterizaciones positivas o negativas. Si el núcleo era lo verdadero, lo honesto, lo que la arquitectura debía conservar, el casco era todo lo contrario, una máscara, representación de la falsedad, y que debía ser eliminada. Si el núcleo es aquello que debe prevalecer, ha de emerger a la superficie, manifestándose por tanto a través de los huesos, las circulaciones, las necesidades. El núcleo, *entendido como imagen del contenido esencial, materia primaria, etc., opuesto al casco o concha, que meramente sirve al núcleo, de manera que núcleo y casco representan la relación entre la cuestión primaria y las secundarias, entre el contenido esencial y el aplacado no esencial.*³⁰³

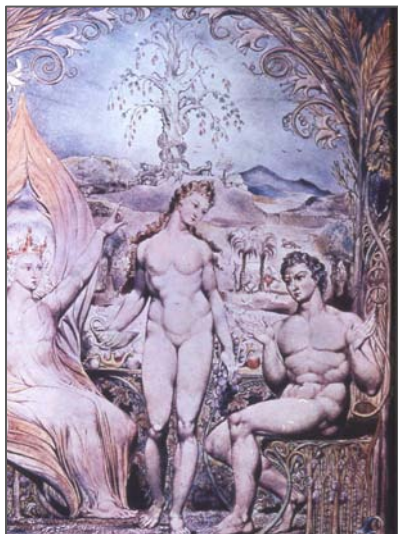
El exterior como *Stilhülle* es moralmente negativo, y el interior, moralmente positivo. La solución empieza a plantearse de esta manera: hacer desaparecer el exterior negativo y propiciar que el núcleo se pueda exteriorizar por sí mismo. Aquí está la clave del problema al que asistimos a finales del siglo XIX, que se resolverá con la eliminación final del estilo. Pero existió una solución de emergencia, que logró salvar el estilo, le dio un poco más de vida. Si ya hablábamos en el capítulo anterior del problema del estilo y la recurrencia al arabesco como salida en busca de un estilo que permitiera libertad y representación simbólica del cosmos a través de la poesía, anunciábamos también su capacidad para mostrar el dinamismo y los procesos de crecimiento. El edificio no necesita un ornato añadido: el estilo del edificio es el que simboliza su vida, su propio crecimiento, sus latido y su calor. El estilo es la propia estructura, es su necesidad interna. No hay diferenciación, por tanto, entre estilo y núcleo. La concepción del edificio como ser viviente, la concepción del artista como creador de vida conceden una fugaz y corta ilusión de que la *Junktur* pueda ser llevada a

³⁰³ GRIMM, J. y W., *Deutsches Wörterbuch*, V (Ed. R. Hildebrand) (Leipzig, 1873 (Munich, 1984)), col. 600, en OECHSLIN, Werner, *Otto Wagner, Adolf Loos, and the Road to Modern Architecture*, p. 85 Cambridge University Press, Cambridge, 2002 (1994)

cabo, de que la unidad anhelada será resuelta mediante la emulación del crecimiento vegetal.

Último estilo, enésima decepción; la caída final, que tendrá lugar de manera definitiva con la expulsión de las últimas experiencias expresionistas de la modernidad aséptica y triunfante, será el revulsivo para la extirpación del injerto natural. A partir del momento de su eliminación la arquitectura será prístina, blanca, irrefutable, sencilla, coherente, sin mácula, sin parásitos.

Pero queda aún mucho para eso. Disfrutemos ahora con las formas orgánicas, las hibridaciones, las mezcolanzas que nos legaron los esteticismos *fin-de-siècle* y los expresionismos de los años 20.



William Blake, El arcángel Rafael con Adán y Eva, *El Paraíso Perdido* de Milton, 1808

2.3 Otra vez el arabesco³⁰⁴

Ya a finales del XVIII, William Blake había reivindicado el poder vivificante de la línea:

*La gran regla dorada del arte, lo mismo que la vida es que cuanto más clara, acusada y definida es la línea limítrofe, más perfecta es la obra; y cuanto menos acusada y clara es, mayor resulta la evidencia de endeble imitación de plagio y de torpeza.*³⁰⁵

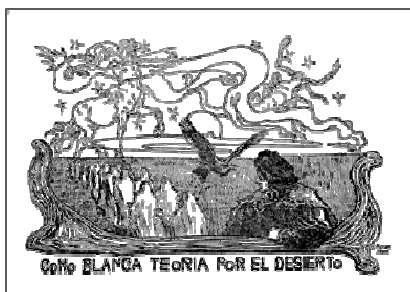
También Flaxman, Beardsley o Walter Crane ejecutan sus diseños lineales escapando de la pintura corpórea y reclamando para el arte una técnica menos material, que condensara las energías, movimiento y expresión que el estatismo de las masas de color ralentizaba.

En realidad, este trabajo lineal bidimensional nos transporta al problema del ornamento a través del arabesco, que ya tratábamos en el capítulo primero, y que anunciábamos también como básico en la creación de sistemas ornamentales que se basaran en crecimientos orgánicos y en los movimientos, llevando al artista a comprender las reglas de crecimiento de la naturaleza y a actuar como ella, creando vida. Asistimos a la traslación casi directa de los crecimientos vegetales de los tallos y zarcillos que ya a finales del XVIII sugiriese Goethe en su *Metamorfosis de las plantas*. Es un concepto que, al condensar la estilización lineal, emula y adopta formas fitomórficas, porque son estas las que mejor expresan el secreto del crecimiento, la transmisión de la vida a través de la savia.

La planta original será la criatura más singular del mundo, por la que la misma naturaleza habría de envidiarme. Con este modelo (el arabesco) y su clave puede uno inventar luego plantas hasta un número infinito, que han de ser consecuentes, es decir, que aún cuando no existieran, sí podrían existir, y



Aubrey Beardsley,



Julio Ruelas, Ilustración para la obra poética de Amado Nervo, *Jardines Interiores*, 1905, aparecido en *La Revista Moderna*, México, 1905.

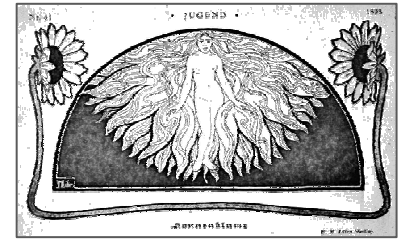
³⁰⁴ Arabesco, siempre entendido como lo hizo Goethe, es decir, aquéllos fitomorfismos que los románticos confundieron con los grotescos, y que terminaron fundiéndose en la equívoca expresión de arabescos. Ver Capítulo 1, pp. 17-23.

³⁰⁵ Atribuido a William Blake, en Wilde, Oscar, *El renacimiento inglés del arte*, Ed. Quadrata, 2004, p. 18

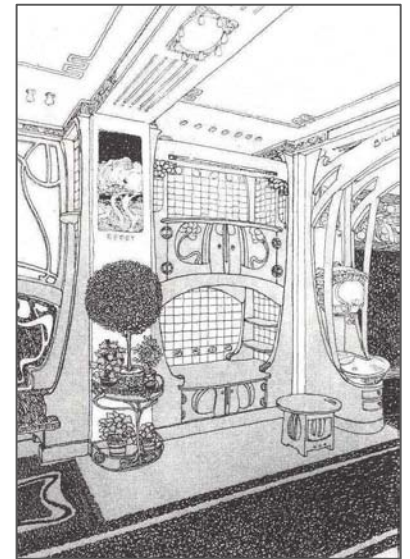
que no son algo así como sombras y espectros pictóricos o poéticos, sino que disponen de verdad interna y de necesidad.³⁰⁶

2. 3. 1 . La línea es una fuerza.

El *Jugendstil*, corriente centroeuropea finisecular cargada de la más rabiosa modernidad, se anticipa a posteriores debates, solucionando la dicotomía *núcleo-casco* a través de la materialización formal de lo que se suponía era el germen vivo del organismo edificio. De aquí toda una serie de soluciones – que se sitúan cronológicamente en los cinco últimos años del XIX- basadas en la preponderancia de una estructura claramente manifestada, que adoptaba formas orgánicas. La llegada del nuevo material, el hierro, es vital a la hora de plasmarse esta nueva manera de construir, y la proliferación del tendido eléctrico determina una nueva concepción acerca de la transmisión no superficial de la energía. La línea curva, sinuosa, acumula y transmite la fuerza vital a través de la forma. Este camino fue abierto por Viollet, mediante la valiente analogía entre la arquitectura gótica y la estructura de acero. Ahora la *Einfühlung* se asienta en el centro del debate europeo. Van de Velde expone en su libro *Laienpredigten*³⁰⁷, de 1902, su teoría acerca de la línea-fuerza, es decir, la capacidad energética del trazado linear, desde planteamientos similares al cálculo vectorial y se insertaba profundamente en el ámbito de las teorías de la empatía. Su aportación llega como colofón a las aportaciones que ya habíamos señalado, dando un último refrendo a la idea del artista creador –generador de vida, y a la potencia energética de lo lineal³⁰⁸.



E. M. Litien, diseño gráfico para la revista *Jugend*, nº 41, 1898



Josef Hoffman, diseño de mobiliario, 1900

³⁰⁶Goethe, Carta del 8-6-1787, en Arnaldo, Javier, *Estilo y naturaleza*, p. 138

³⁰⁷ Van de Velde, H. “La línea è una forza”, en *Casabella* nº 237, marzo 1900, pp. 37-42. En este ensayo el autor recoge el concepto de línea fuerza, enunciado ya en su libro *Laienpredigten*, publicado en 1902.

³⁰⁸ “La línea es una fuerza que actúa de manera similar a las fuerzas naturales elementales: varias líneas-fuerza colocadas en recíproca presencia, actuando en sentido contrario en las mismas condiciones, provocan los mismos resultados que las fuerzas naturales en recíproca oposición (...). Ahora, una línea demostraba estar dotada de una expresión particular cuyo sentido levantaba un eco en nuestro intelecto y en nuestra sensibilidad”, Ver *Ibid*



Aubrey Beardsley, *Climax*, ilustración del libro *Salomé* de Oscar Wilde, 1894.

Como para Sullivan, esta fuerza no nace espontáneamente en el objeto, sino que ha de ser transmitida por el hombre, es decir, *la línea toma su fuerza de la energía de quien la ha trazado*³⁰⁹, otra vez encontramos las referidas relaciones directas entre creación, belleza y proyección. La influencia a y con Worringer está servida, aunque para éste la vida no la diese el creador, sino el espectador. En *Abstracción y Naturaleza* encontramos que lo que da la belleza de la línea está definido a través de *nuestro sentimiento vital*, sólo a aquéllos que saben mirar se revelará, por tanto, el valor de vida que contiene la forma³¹⁰. Asimismo, enfatiza la capacidad vital de la ornamentación lineal, que identifica con la vegetal: *Ambos estilos, la ornamentación lineal, como la vegetal, constituyen en el fondo, una abstracción*, para terminar con la conclusión –que determinará para posteriores artistas la elección entre lo geométrico y lo orgánico- de que para el hombre es más natural y está más íntimamente ligada a nuestros propios sentimientos la sujeción a la ley orgánica, y que además, esta relación formal fomenta el afán de proyección sentimental³¹¹.

La proliferación de este tipo de soluciones se vincula sobre todo con el carácter orgánico de las propuestas, determinadas por una ascendencia marcadamente vegetal, porque, aún situándose en el campo de lo orgánico de manera genérica, relacionado siempre con las fuerzas vivas, lo vegetal redundaba en estructuras abiertas unificadoras, en perpetuo movimiento y crecimiento.

³⁰⁹ “...una creación perfecta sólo se convierte en bella cuando nuestro yo la ha penetrado, como la vida que la anima con su soplo, liberándola de su materialidad. En una obra de arquitectura esta ilusión se expresa mediante las inflexiones, las distintas tensiones de la línea que nos invitan a participar en el juego de las funciones, en el esfuerzo realizado por los elementos de una construcción al soportar, gravar, elevar o sugerir”, *Ibid.*

³¹⁰ “El valor de una línea, de una forma, consiste para nosotros en el valor de la vida que contiene también para nosotros. Lo que le da su belleza es sólo nuestro sentimiento vital, que oscuramente introducimos en ella.” W. Worringer, *Abstracción y naturaleza* [Abstraktion und Einfühlung, 1908], México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 29

³¹¹ “resulta, sin lugar a dudas, que la sujeción a la ley orgánica, hasta en su representación más abstracta, nos impresiona como más suave y se halla más íntimamente vinculada con nuestros propios sentimientos vitales; que nos induce más enérgicamente a poner éstos en juego y por lo tanto es más adecuada para ir despertando leve y paulatinamente el afán de proyección sentimental, latente en el hombre.” *Ibid.*, pp. 69-70

Cuando en 1903 Gustav Klimt presenta su propuesta para la decoración integral del comedor del Palacio Stoclet plantea dos frisos que dominan el espacio entero de la composición. En ellos, un elemento común: el *Árbol de la Vida*, nos traslada desde la *Expectación* del primer mural hasta la *Satisfacción* de nuestras esperanzas a través de las sinuosas y estilizadas ramas que invaden la superficie pictórica y llenan el interior de vida y movimiento. Es una clara recurrencia al arabesco, figura tan versátil que se nos muestra, como en este caso, absolutamente llena de vida, expectación, esperanza, en pleno crecimiento, estructurando el propio plano, la pared. El artista prescinde de líneas arquitectónicas para transferir orden al muro. El orden arquitectónico –artificial– cede su lugar a otro orden, el orgánico del arabesco –que, no lo olvidemos, es igualmente artificial, ese es el gran hallazgo!.



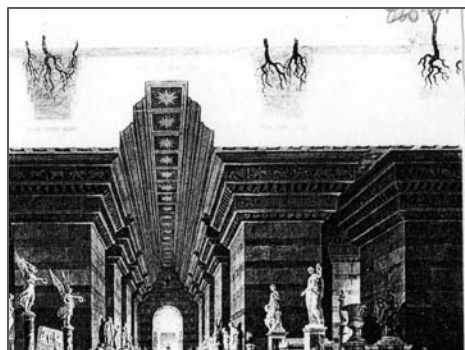
Gustav Klimt, Friso del comedor del Palacio Stoclet, 1903, detalle.



Gustav Klimt, Friso del comedor del Palacio Stoclet, 1903, *El árbol de la vida*.

Dado que nuestra investigación adopta una preferencia por lo vegetal, y que la relación formal de la arquitectura modernista, *Art Nouveau* o *Jugendstil* con las formas vivas son temas ya muy gastados, y lo que realmente busca esta investigación es rastrear el campo de lo vegetal, abandonamos estas manifestaciones arquitectónicas por aquéllas que adoptan elementos vegetales vivos para expresar la relación del edificio con la tierra.

El hombre, como creador, puede dotar de vida a una arquitectura que se había mantenido inerte, pero sobre la que, a partir de ahora, exhalará su soplo vital. Y lo hará a través de lo verde. El verde, ya dócil, lejos de las formalizaciones salvajes románticas y paisajistas, toma ahora el papel de agente revitalizador de una arquitectura de la que se nutre, de la que toma el agua y los nutrientes para existir, aunque privado de su libertad, canjeada generosamente por haberse convertido en portador de vida. Por ello, *los árboles tienen sus raíces en el nivel donde sus coronas deberían estar*.³¹²



K. F. Schinkel, *Palacio en Orianda*, Crimea, 1838. Sección desde el museo y vista de las raíces de los árboles plantados en la terraza superior.

³¹² Séneca, *Los jardines colgantes de Roma*, en Pieper, Jan, *The Nature of Hanging Gardens*, *Daidalos* n° 23, marzo 1987, p. 94